

CLAUDIA HENN-SCHMÖLDERS

Simplizität, Naivetät, Einfalt

Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in
Deutschland 1674-1771

Juris Druck+ Verlag Zürich
Zürich
1974

Simplizität, Naivetät, Einfalt

Studien zur ästhetischen Terminologie
in Frankreich und in Deutschland
1674 - 1771

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin
vorgelegt von

CLAUDIA HENN
aus Heidelberg



Juris Druck + Verlag Zürich
1974

Simplizität, Naivetät, Einfalt

**Studien zur ästhetischen Terminologie
in Frankreich und in Deutschland
1674 - 1771**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

**dem Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin
vorgelegt von**

**CLAUDIA HENN
aus Heidelberg**



**Juris Druck + Verlag Zürich
1974**

Gedruckt mit Genehmigung
des Fachbereichs Germanistik der Freien Universität Berlin

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Eberhard Lämmert

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Michael Landmann

Tag der mündlichen Prüfung: 19. X. 1973

I

Inhalt

Einleitung

III - XV

I Die Epoche Louis XIV. Zur rhetorischen Exposition.

1. La simplicité majestueuse. (Boileau. Huet. Fleury) 1
La "simplicité du sublime" - Sermo humilis I
(Moses) - Genus humile I (Demosthenes)
2. simplicité und ignorance. Zur "Querelle des
Anciens et des Modernes". 35
3. La "simplicité précieuse". (Perrault. Bouhours) 46
Zur Aesthetik der délicatesse.
4. La simplicité gracieuse. (Rapin. Fénelon) 69
Genus humile II (Cicero) - Sermo humilis II
(Matthäus)

II Französische Aufklärung. Zur philosophisch-grammatischen Rezeption.

1. "La naïveté du style". (Batteux. Du Marsais. Diderot) 114
2. "La simplicité de la pensée". (Du Marsais. Diderot) 132
3. simplicité und Individualität. Zur Rezeption der
"Querelle" im 18. Jahrhundert 168

III Deutsche Aufklärung. Zur ästhetisch-hermeneutischen Rezeption.

1. "Edle Einfalt und stille Grösse". (Winckelmann). 190
Erhabene Einfalt (Plastik) - Sinnreiche Einfalt
(Allegorie) - Einfalt und Auslegung
2. "Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen
Wissenschaften" (Mendelssohn). 227
Das naiv Erhabene - Die Grazie des Naiven.
Zur Hermeneutik des Vielsagenden.

Literaturverzeichnis

255

III

Einleitung

Mit vorliegender Untersuchung wird versucht, eine Vorgeschichte zu jenem ästhetischen Simplitätsideal zu liefern, wie es in der deutschen Poetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts diskutiert wird. Schon ein nur flüchtiges Quellenstudium zeigt eine doppelte Aufgabenstellung: nämlich erstens die von der Forschung neuerdings wieder in den Vordergrund gerückte französische Vorgeschichte der deutschen Aesthetik zu berücksichtigen, und zweitens die verschiedenen, besonders unter dem Begriff der simplicité subsumierten Bedeutungen klar herauszuarbeiten.

Für die Geschichte der Titelbegriffe ist das Jahr 1674 ein Stichdatum deshalb, weil mit Erscheinen des boileauschen *Traité du sublime* ein - nicht dem Namen, aber der Sache nach - neues Phänomen in die ästhetische Diskussion eingebracht wird: die Idee des Erhabenen und der mit ihr verknüpfte Begriff einer simplicité du sublime. Die französische Vorgeschichte der deutschen Rezeption beginnt mit dem Jahr 1674 nicht, weil der Begriff der simplicité in Frankreich nicht schon vor 1674 diskutiert worden wäre, sondern weil erst mit dem Konzept des sublime das Angebot der mit simplicité assoziierbaren ästhetischen Phänomene dem 18. Jahrhundert vollständig zur Verfügung steht.

Für die weitere historische Gliederung der Untersuchung hätte nun die zentrale Rolle des simplicité-Konzepts in der sog. "Querelle des Anciens et des Modernes" einen Ansatz im Sinne der von H.R.Jauss praktizierten "funktionalen Interpretation" nahelegen können, also einen direkten Vergleich des simplicité-Begriffs gegen Ende des 17. mit den entsprechenden deutschen Begriffen gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Gegen einen solchen Ansatz sprechen in der Hauptsache zwei Argumente. Nicht nur entspricht der Topos von der simplicité der Antike nur einer unter mehreren Bedeutungen des literarästhetischen simplicité-Ideals. Die Terminologie Schillers etwa, der von ihm verwendete Begriff des Naiven bedarf allererst einer "genetischen Interpretation", die zu beantworten hat, ob denn die der Antike zugeschriebene Naivetät mit

IV

dem Attribut der Simplizität überhaupt identisch und zu jeder Zeit identisch sei. Die "genetische Interpretation": die Berücksichtigung der französischen Vorgeschichte auch dieses Begriffs, seine Rezeption und Umdeutung bei Mendelssohn zeigt aber, dass dies nicht oder nur sehr bedingt der Fall ist. Mit einem groben Raster für die Begriffsgeschichte lässt sich allenfalls sagen, dass der Begriff des Naiven als subjektbezogener den objektbezogenen simplicité-Begriff um die Jahrhundertmitte ablöst. Dass aber diese Ablösung - die ja besonders von der kantischen Aesthetik her gesehen einer allgemeineren Wendung zum Subjekt entspricht -, auch andere Konnotationen des Begriffs mit sich bringt, steht ausser Frage.

Ein wesentlicher Schrittmacher in diesem Ablösungsprozess ist die von uns aus sachlichen und räumlichen Gründen unberücksichtigt gebliebene sensualistische Aesthetik englischer Herkunft. Unter diesem Aspekt ist das zweite Stichdatum unserer Untersuchung gewählt: 1771, das Erscheinungsjahr der zweiten Fassung von Mendelssohns Aufsatz "Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften". Schon wenig später erscheinen die programmatischen Schriften des Sturm und Drang, die kritischen Schriften Kants und vor allem die garvesche Uebersetzung von Burkes "Philosophical Enquiry Into the Origin of the Beautiful and the Sublime" (1773), jener Untersuchung also, die den boileauschen Begriff des sublime am radikalsten psychologisiert und simplicité als Konstituens eliminiert.

Die zweite aus dem Quellenstudium sich ergebende Aufgabe: die Berücksichtigung von Bedeutungsunterschieden, bestimmt die Textauswahl. Im Rahmen der rhetorischen Begründung im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts lassen sich in der französischen Literaturtheorie drei verschiedene, oftmals unter dem Sammelbegriff einer "noble simplicité" subsumierte Bedeutungen von simplicité unterscheiden: 1. simplicité im Sinne von Selbstverständlichkeit, Notwendigkeit (simplicité majestueuse); 2. simplicité im Sinne von Mühelosigkeit und Leichtigkeit (simplicité gracieuse) und 3. simplicité im Sinne von Kürze (simplicité précieuse).

Diese Begriffe stehen in einer je verschiedenen Tradition. So gehört das von Boileau aufgenommene Konzept der *simplicité majestueuse* zu jener bis in die Antike zurückreichenden Argumentationspraxis, in der *simplicité* kunst- und kulturkritisch gegen den sog. *superflu* gesetzt und gepredigt wird, gegen *Luxus* ebenso wie gegen *Schwulst*; und wie schon in der antiken Auseinandersetzung zwischen Attizisten und Asianern, so wird auch im 17. Jahrhundert der stilistische Gegensatz von überflüssig und notwendig vor allem an den rhetorischen Kategorien, am Gegensatz von einfacher und geschmückter Rede (*genus humile* und *genus floridum*) exemplifiziert.

Demgegenüber steht das Konzept der *simplicité gracieuse*, wie der Name sagt, in der Tradition des höfischen Graziebegriffs. Der prägende Gegensatz heisst hier nicht Notwendigkeit versus Ueberfluss, sondern Mühelosigkeit versus Anstrengung (*affectation*). Auch hier reicht die Applikation von der Kunstkritik zur Kultur- bzw. Gesellschaftskritik, und auch hier gilt das *genus humile* als rhetorisches Äquivalent - allerdings, und das ist entscheidend, nur das von Cicero beschriebene und mit dem Attribut des scheinbar Mühelosen belegte attische *genus subtile*.

Ganz anders die dritte Kategorie der *simplicité précieuse*. In diesen - übrigens rein kunstkritisch gemeinten - Begriff geht gerade das *genus floridum* als rhetorische Begründung ein, das metaphorische Reden als einem Inbegriff der vielsagenden Kürze. Die Tradition dieses Stilideals reicht in den italienischen Manierismus zurück und in dessen Rezeption durch die sog. Aesthetik der *délicatesse*. Nicht Notwendigkeit versus Überfluss, nicht Mühelosigkeit versus Anstrengung, sondern sinnreiche Andeutung versus plane Explikation stellt sich als prägender Gegensatz heraus.

Gewissermassen quer - weil in allen Fällen möglich - steht die Applikation des *simplicité*-Attributs auf die Antike, d.h. die Anwendung des jeweiligen Kontrastpaares auf das Verhältnis von Antike und Moderne, Deutungen also innerhalb der "Querelle des Anciens et des Modernes".

Bei aller Verschiedenheit der argumentativen Verknüpfung: was rechtfertigt den gemeinsamen Terminus *simplicité*, was ist konstitutiv für das übergeordnete Stilideal, und wie ist das Konstituens methodisch fassbar?

Der Begriff der *simplicité* gilt - anders als der des Schönen oder Erhabenen - seit jeher als Relationsbegriff. Er wird in der einschlägigen Literatur ausschliesslich mit seinem Gegenteil definiert und diesem wie die *virtus* dem *vitium* kontrastiert. Es ist diese Relation, die bei sich wandelnder inhaltlicher Bestimmung konstant bleibt und eine formale Beschreibung möglich und notwendig macht.

Die rhetorische Orientierung des 17. Jahrhunderts weist grundsätzlich auf den verbalen, am *genus humile* ausgerichteten *simplicité*-Begriff. Dessen Gegensatz ist seit der klassischen Theorie der *genera dicendi* die Metapher, genauer: das figurliche und zweideutige Reden. Die Interpretation der hier ausgewählten Texte zeigt nun, dass nicht die Metapher in ihrer Bildlichkeit, sondern in ihrer Auslegungsbedürftigkeit und auch weltauslegenden Funktion den eigentlichen Gegensatz zur "einfachen" Rede bildet. Das Stilideal der verbalen *simplicité* - und nur um diese geht es im folgenden -, geht Hand in Hand mit dem Glauben an eine nicht auslegungsbedürftige Wirklichkeit, an die geordneten *res*, die von den *verba* einfach abzubilden sind; während umgekehrt in dem gegenteiligen Stilideal der Aesthetik der *délicatesse* eine Auffassung von der Vieldeutigkeit der *res* mit dem metaphorisch-concettistischen Stilideal korrespondiert.

Die verbale *simplicité* als "einfache", nicht auslegende Rede setzt m.a.W. einen Konsensus über das Gemeinte voraus; in ihr ist die Struktur des Selbstverständlichen, genauer: des "Vonselbst-Verständlichen" gemeint. Erst der Rekurs auf diese Dimension des Dialogischen, auf den Konsensus als der Bedingung von *simplicité* macht verständlich, warum nicht nur Perrault mit seiner "*simplicité précieuse*", sondern vor allem auch die deutsche Rezeption gerade die am metaphorischen *genus* entwickelte Semantik des Vielsagenden mit den Begriffen Einfalt und Naivetät hat verbinden können.

Gemessen am rhetorischen Grundsatz, Uebereinstimmung, d.h. Identität von Sprecher- und Hörermeinung durch Ueberredung (*persuasio*) zu erreichen, stellt die Idealisierung der *simplicité*

VII

eine durchaus antirhetorische Bewegung dar. Obwohl vor allem im 17. Jahrhundert ausdrücklich gegen den Begriff einer ars persuasionis gerichtet, erschöpft sich die kritische Funktion des simplicité-Ideals jedoch nicht in der Depravierung von Kunst oder Künstlichkeit. Die Idee der erfolgreichen persuasio ist ein Kernstück des simplicité-Konzepts, dem die ars persuasionis nur insoweit kontrastiert wird, als diese zur Durchsetzung des jeweiligen Zwecks erforderlich erscheint. Wo aber bestimmte Voraussetzungen der erfolgreichen persuasio gegeben sind, ist eine ars nicht nötig, und eben deshalb tritt nicht der Begriff der ars, sondern der des superflu als eigentlicher Kontrastbegriff auf. Und als überflüssig gilt nicht nur die schmückende, kunstvolle Rede, sondern auch die auslegende, analysierende und demonstrierende, und insofern kann das rhetorische Verhältnis der ars persuasionis zu ihrem Zweck als Äquivalent zum hermeneutischen Verhältnis von Rede und Auslegung gelten.

Freilich hat sich im Lauf der Untersuchung gezeigt, dass und wie diese dem simplicité-Konzept zugrundeliegende Relation noch weiter zu differenzieren ist. Es wurde offensichtlich, dass mit den Konzepten der simplicité majestueuse, gracieuse und précieuse eine je andere Praxis von Konsensus gesetzt ist. Mit einer differenzierten Beschreibung galt es vor allem, den kultur- und gesellschaftskritischen Konnotationen des Stilideals gerecht zu werden und die Struktur des stets mitgemeinten "einfachen Lebens" semantisch greifbar zu machen.

Einen wesentlichen Anhaltspunkt boten hierfür die biblischen Modelle des profanstilistischen Ideals. Die bewusste Beziehung der Literaturtheoretiker auf das biblische Vorbild: auf die mosaische simplicité und die simplicité des Evangeliums zeigt, wie nachhaltig der Verzicht auf auslegende, bzw. artistisch-persuasive Rede von dem Glaubensschema einer vorgängigen Anerkennung der Autorität sei's des Sprechers, sei's des Hörers abhängt, wie genau das Ideal der "Einfalt" auf den Zweifel als Gegensatz bezogen ist. Die biblische Sprache ist, wie der Pietist Rambach noch im 18. Jahrhundert schreibt, "ohne scharfsinnige Beweisführungen und - wie es des redenden Gottes würdig ist - durch schlichte Behauptungen" gekennzeichnet. Eben in diesem Sinne schrumpft in der Exemplifizierung der simplicité

VIII

du sublime bei Boileau die ganze ars persuasionis auf den göttlichen Imperativ FIAT LUX zusammen, auf einen Befehl also, der nur kraft der Sprecherautorität unmittelbar erfolgreiche persuasio ist. Umgekehrt zeigt das Konzept der evangelischen simplicité gracieuse bei Fénelon, dass der Verzicht auf eine ars persuasionis auch durch die vorgängige Anerkennung der Hörerautorität motiviert sein kann: durch die Einsicht in die Unüberredbarkeit des Mächtigen, oder durch das Vertrauen auf die vorgängige Bereitwilligkeit des Hörers und Erhörers, zu konsentieren.

Parallel dazu stehen die profanstilistischen Modelle: die Differenzierung im Anwendungsbereich des *genus humile*. Wird in der Apologie der simplicité majestueuse das Modell der historischen, also Faktisch-Verbindliches beschreibenden narratio herangezogen, so in jener der simplicité gracieuse das Modell der familiären Konversation, Profan- und sakralstilistische Begründung zusammen legten eine Unterscheidung zwischen einem autoritativen Konsensus und einem idyllischen oder Konsensus der familiarité nahe, während im Fall der simplicité précieuse der von der Manierismusforschung der Sache nach einhellig konstatierte Begriff eines eruditiven Konsensus sich anbot, d.h. der Begriff eines dem Hörer und Sprecher gemeinsamen Bildungshorizontes, innerhalb dessen metaphorische Anspielung allererst möglich wird.

Bei dem hier eingeschlagenen methodischen Weg bleiben freilich eine Reihe anderer denkbarer Ansätze ausser Acht. So etwa wurde auf den Gattungsbezug verzichtet, d.h. auf die Korrelation zwischen simplicité-Ideal und den traditionell dem niederen oder schlichten Stil zugeordneten Gattungen, speziell der Idylle. Diese Unterlassung ist damit zu rechtfertigen, dass das Stilideal der simplicité weitgehend gattungsunabhängig proklamiert wird und wenn nicht, so keineswegs auf die genannten Gattungen beschränkt, wie etwa die Idee der simplicité du sublime, die geradezu an die Tragödie gebunden ist.

Ebenso ist der eigentlich stilgeschichtlichen Bedeutung: der Position und Funktion des simplicité-Konzepts im Verhältnis zum Barock und zu barockem Schwulst nur am Rande Rechnung getragen. H.v.Stein hat zwar in seiner Arbeit über die "Entstehung der

neueren Ästhetik" die boileausche Formel von der simplicité du sublime programmatisch an den Anfang seines Buches gestellt und in jene Tendenz des französischen Klassizismus eingereiht, die er in einem späteren Abschnitt die "Richtung auf das Natürliche" nennt; dass nun aber gerade das Konzept der simplicité du sublime mit den klassischen Stilgeboten nach Natürlichkeit, Wahrscheinlichkeit etc. nur indirekt zu tun hat, haben wir im ersten Abschnitt zu zeigen versucht. Freilich ist das Ideal der simplicité ein Geschmacksideal. Seine Beziehung zu der Ende des 17. Jahrhunderts anhebenden Diskussion um die Relativität des Geschmacks, zu welchem der Absolutheitsanspruch des Einfachen, Natürlichen als Kontrapunkt erscheint, hätte in der Tat den Leitfaden einer solchen Untersuchung abgeben können, die zugleich die eigentümliche Kombination von simplicité und sublimité auf überzeugende Weise hätte erklären können: ist doch auch der Begriff des Erhabenen ein Gegenkonzept zum geschmacklichen Relativitätsprinzip.

Der Vorteil, die Geschichte des simplicité-Ideals als Geschichte der mit ihr gesetzten dialogischen Relation zu betrachten, liegt in der Möglichkeit, der ästhetischen und gesellschaftlichen Legierung des Ideals gerecht zu werden. Denn erstens ist die festgestellte Semantik der einfachen, d.h. der thetischen und nicht demonstrierenden Rede nicht der Eigengesetzlichkeit der Gattungs- und Stilgeschichte unterworfen, und zweitens bietet sie als dialogische ein partnerschaftliches Modell, eine Form der Vergesellschaftung in ihrer konsentierenden Praxis. (Wir gebrauchen also den Begriff des Dialogischen hier und in der Folge weder im philosophisch-existentiellen Sinne Martin Bubers, noch im poetologischen, von der dramatischen Struktur hergeleiteten, sondern ausschliesslich zur Bezeichnung des Sachverhaltes, dass von jeder Theorie der Rede, sei's der prosaischen, sei's der poetischen, ein bestimmtes Verhältnis von Sprecher und Hörer umschrieben oder vorausgesetzt wird. Ein Aspekt dieses Verhältnisses ist der Modus der Verständigung.)

Auch der Begriff der Verständigung bedarf der Abgrenzung. Schon der hier besprochene Zeitraum erlaubt nicht, von einem Verstehen im

diltheyschen Sinne zu sprechen. Als Kriterium gilt vielmehr einzig das Verhältnis von Verstehen und Missverstehen, wobei freilich einerseits die Intention des Sprechers über Art und Ausmass des Missverstehens entscheidet, andererseits aber das, was an Verständnis oder möglichem Missverständnis vorausgesetzt wird, über die Art der Rede entscheidet. Ein Konsensus liegt vor, wenn eine solche, Missverständnisse abwehrende Explikation des Gemeinten nicht nötig oder nicht opportun ist.)

Die festgestellten Ideale von autoritativem, idyllischem oder eruditivem Konsensus haben als Begriffe freilich eine andere Kompetenz als die eigentlich historisch-soziologischen. Wenn auch tatsächlich als Ergebnis dieser Untersuchung gelten kann, dass die Unterscheidung zwischen *simplicité majestueuse* und *gracieuse* sich auch als Unterscheidung zwischen einem bürgerlichen und einem aristokratischen *simplicité*-Ideal beschreiben lässt - während das Ideal der *simplicité précieuse* aus der höfischen und Salonkultur erwächst -, so ist diese Zuordnung doch schon für das 18. Jahrhundert problematisch; es sei denn, man wolle jede bürgerliche Idealisierung der *simplicité gracieuse* als versteckten Aristokratismus deuten. Wenn dies auch in manchen Fällen möglich und berechtigt erscheint, so weisen nicht zuletzt aber die genannten religiösen Konnotationen über diese Klassenbegriffe hinaus. Nicht mehr und nicht weniger vermag der hier gewählte Aspekt zu leisten, als die im ästhetischen Bereich je mitgemeinte Idealisierung von "einfachem Leben" als Arbeit an der Bewahrung des Selbstverständlichen einsichtig zu machen, sei's in der Form des Gesetzes, des Glaubens (oder profaner: des Vertrauens) oder der Gewohnheit. Tatsächlich ist die konservierende Tendenz für die Begriffsgeschichte höchst charakteristisch. Das *simplicité*-Ideal in allen seinen Manifestationen ist unvereinbar mit der Idee des Fortschritts und der Geschichte, der Veränderung und neuen Perspektive. Vom "Bleibenden im Wandel" ist nicht der Wandel, sondern stets das Bleibende "einfach".

Ein Quellenstudium der französischen Texte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt das überraschende Fazit, dass die im letzten Drittel des 17. von fast jedem Theoretiker vorgebrachte Forderung nach *simplicité* keine oder kaum noch eine Rolle spielt. Sensualistischer Einfluss, die Poetik Dubos' stellen andere Themen und Stilideale zur Debatte.

Nur eines von den genannten simplicité-Konzepten wird rezipiert: die boileausche simplicité du sublime, genauer: die im Begriff latent enthaltene philosophische Fundierung. Zur gleichen Zeit nämlich, während Batteux mit dem Begriff einer naïveté du style das stilistische simplicité-Konzept wiederzubeleben sucht, zeigt die sich um ihn entspinnde Diskussion unter den grammariens-philosophes der Epoche, dass die grundlegende Relation des simplicité-Konzepts im sprachphilosophischen Ansatz selbst rezipiert worden ist. Der Zusammenhang, in dem der grammariens-Philosoph DuMarsais eines der Hauptbeispiele Boileaus für le sublime zitiert, zeigt, dass die boileausche simplicité du sublime mit der cartesischen simplicité de la pensée identifizierbar ist und ihr Gegensatz mit dem Begriff der Analyse, dem philosophischen Äquivalent zur hermeneutischen Auslegung. Erst von dieser Rezeptionsebene her lässt sich als philosophische Fundierung des simplicité-Konzepts im engeren, im erkenntnistheoretischen Sinne der Evidenz- und Intuitionsbegriff cartesischer Prägung aufweisen. Vor allem angesichts der in dieser Hinsicht unzureichenden Arbeiten über den Begriff der simplicité du sublime haben wir versucht, diesen nach den beiden konstituierenden Seiten hin zu entfalten; die im simplicité-Konzept grundsätzlich mitgedachte Struktur des Selbstverständlichen nach der erkenntnistheoretischen Seite als Evidenz, nach der moralphilosophischen als Selbstbewusstsein, Selbstgewissheit, als Konsensus des Subjekts mit sich selbst aufzuweisen.

Mit dem Versuch Batteuxs, den Begriff der naïveté in die literarästhetische Diskussion einzubringen, ist die hier untersuchte Epoche einer französischen Vorgeschichte der Titelbegriffe beendet. Die Auswahl, die die deutschen Autoren aus dem Begriffsangebot treffen, spiegelt eine der historischen Genesis entsprechende "Ungleichzeitigkeit". Der Begriff der Einfalt und seine Funktion in der Kontrastierung von Antike und Moderne bei Winckelmann weist auf die Argumentation des 17. Jahrhunderts zurück, während Mendelssohn nicht nur mit dem Begriff des Naiven, sondern vor allem auch mit der Ausschaltung der Frage nach dem Verhältnis von Antike und Moderne im Rahmen der "modernen" deutschen Aesthetik verbleibt. Es ist diese, in der wolffischen Philosophie einerseits und der französischen Aesthetik der délicatesse andererseits fundierte deutsche Aesthetik Baumgartens und Meiers, die aber auch für Winckelmann die Rezeptionsebene bestimmt. Grosso modo lässt sich

sagen, dass in Deutschland weder das Konzept der *simplicité majestueuse*, noch das der *simplicité gracieuse*, sondern die *simplicité précieuse*, also das Stilideal der Kürze, der Andeutung und Anspielung rezipiert wird.

Mindestens zwei Gründe sind dafür anzuführen. Erstens die traditionelle, durch das kulturell-gesellschaftliche Gefälle zwischen Frankreich und Deutschland bestimmte Anlehnung deutscher Autoren an französische überhaupt, genauer: die Attraktivität der höfischen Aesthetik der *délicatesse*; zweitens die Bedeutung der mit und neben der deutschen Aesthetik sich entwickelnden Hermeneutik. Die zentrale Rolle, die etwa in der Auslegungskunst des Chladenius der sog. "sinnreiche Ausdruck" spielt, zeigt nur, dass dieser einem genuin hermeneutischen Ansatz entspricht: der vorgängigen Auffassung von der Auslegungsbedürftigkeit, aber auch -möglichkeit von Rede überhaupt. Zugleich ist aber die Entwicklung einer profanen Hermeneutik für "vernünftige Schriften" symptomatisch für das neue Bewusstsein von einer Möglichkeit der "verschiedenen Sehepunkte", der verschiedenen Perspektiven und damit für einen Zustand der Entfremdung. Sofern sie aus einer solchen Systematik des Verstehens heraus entwickelt werden, spiegeln die Konzepte der sinnreichen Einfalt und vielsagenden Naivetät diese Entfremdung, die umgekehrt gerade in ihnen aufgehoben werden soll. So zeigt sich in der archäologischen Hermeneutik Winckelmanns als historische Entfremdung (von der Antike), was in der "Hermeneutik der Konversation", aus der der Begriff des Naiven nicht erst bei Mendelssohn deduziert wird, als gesellschaftliche auftritt. Als naiv gilt ursprünglich, wer vom Land in eine urbane Gesellschaft gerät. Der spezifische Gegensatz des Naiven ist aber mit dem Begriff der Urbanität solange nicht zureichend beschrieben, als nicht die fluktuierende Zusammensetzung, die Vielzahl immer neuer Gesichter, das Fehlen einer langjährigen Vertrautheit als Charakteristika der urbanen Situation erkannt sind: als eine Form der Entfremdung, die allererst dazu zwingt, der "Menschen Gemüther" anders als durch persönliche Erfahrung, nämlich methodisch zu erkennen.

Bei dieser Ausgangslage kann es nicht erstaunen, dass die im Begriff der *simplicité précieuse* gesetzte Bedingung eines eruditiven Konsensus nicht unverändert mitrezipiert wird. Basiert dieser wesentlich auf dem Ausdruck des "Sinnreichen" als einem bewusst und absichtlich eingesetzten Stilmittel, so wird in der deutschen Rezeption der Begriff des Naiven nicht nur im bildkunsththeoreti-

schen Sinne mit dem Phänomen der Grazie assoziiert, sondern vor allem in wortkunsttheoretischer Hinsicht mit dem Moment der graziösen Unabsichtlichkeit. Der Sinnreichtum von Einfalt und Naivetät ist ein unabsichtlicher, unbewusster; ihn zu erschliessen, bedarf es nicht mehr des Wissenden, sondern des einfühlenden Partners. Folgerichtig tritt an die Stelle des Gebildeten aus der Aesthetik der *délicatesse* der Sympathisierende, Kongeniale, der "Empfindsame", ja, wie bei Winckelmann, der Liebende selbst. Erst in diesem Sinne wird Naivetät auch zum Signum des Genies und das Stilideal des unabsichtlich Vielsagenden zum Kennzeichen dichterischen Ausdrucks erhoben.

Der Hinweis auf die Semantik des Naivetätsbegriffs scheint gerade für die literarhistorische Aufarbeitung des Geniebegriffs wichtig. Die Tatsache, dass Peter Szondi in einem jüngst aus dem Nachlass erschienenen Aufsatz "Das Naive ist das Sentimentalische" den Relationscharakter des schillerschen Naivetätsbegriffs ausdrücklich hat betonen müssen, zeugt für ein weitverbreitetes Missverständnis: für eine Gleichung zwischen dem Naiven und dem Natürlichen. Mit dem Begriff des Naiven ist aber per definitionem schon die Relation zwischen der "einfachen" Rede und einem vielverstehenden Publikum gesetzt; eine Relation, deren sozialer Ursprung auch bei der Applikation auf das dichterische Genie nicht verlorenggeht, sondern im Gegenteil nur der Entfremdung des Autors von der Gesellschaft Ausdruck verleiht. Dass aber in dieser Applikation nicht nur Entfremdung konstatiert, sondern auch aufgehoben werden soll, belegt jener Begriff, der in zunehmendem Masse, bei Hamann, Herder, Lavater etc. anstelle von Simplizität, Einfalt und Naivetät gebraucht wird: der Begriff der Kindlichkeit und die mit ihm assoziierte Situation der *familiarité*.

Was nun die kritische Funktion des *simplicité*-Konzepts in der Fragestellung der "Querelle" betrifft, so hat sich gezeigt, dass die Relation von einfacher und auslegender Rede sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert zum stilistischen Gegensatz zwischen Antike und Moderne erhoben wird; dass also zwischen dem *simplicité*-Ideal der sog. "heroischen" und der "sentimentalen" (A. Buck) Auffassung von der Antike durchaus eine problemgeschichtliche Kontinuität besteht. Zugleich aber auch eine entscheidende Diskontinuität. Nicht zuletzt mit Hinblick auf die spätere deutsche Terminologie lässt sich der hier behandelte Abschnitt der Begriffsgeschichte in zwei Epochen gliedern: in eine Epoche des *simplicité*-Ideals

und eine des naiveté-Ideals, die als Epoche der Subjektivierung nur unzureichend beschrieben ist. In ihr nämlich geht ein wesentliches Charakteristikum des simplicité-Ideals verloren: die Kennzeichnung als Resultat. Denn nicht nur wird vor allem im 17. Jahrhundert simplicité als virtus dem vitium des superflu kontrastiert. Die Apologie der simplicité als künstlerischer hat auch die Abgrenzung von ignorance nötig und damit das Konzept des "art caché". Als Stilideal gilt nur die scheinbar einfache Rede, die ihrerseits eine Kunst der Auswahl, des Verzichts, bzw. Uebung und Routine voraussetzt und so als Resultat und Ausdruck der beherrschten und darum "heimlichen" Kunst gelten kann. Mit der Ablösung des resultativen durch ein "inchoatives" simplicité, bzw. naiveté-Ideal um die Mitte des 18. Jahrhunderts verschwindet auch die Bedingung des "art caché" aus der Apologie künstlerischer naiveté: an die Stelle der beherrschten Kunst tritt die herrschende Natur. Schon im Artikel "Naif" der diderotschen Encyclopédie wird die Kunst des Genies als unfreiwillige, buchstäblich unbeherrschte Äusserung der Natur gekennzeichnet. Der genaue Schnittpunkt zwischen beiden Epochen ist in Batteuxs Brief über die "naiveté du style" greifbar. Schliesst der im Sinne der resultativen simplicité konzipierte Begriff von la naiveté an die vorhergehende Epoche an, so die als ignorance beschriebene une naiveté an die folgende, denn es ist diese "inchoative" une naiveté, die im Artikel der Encyclopédie zum Kennzeichen des Genies erhoben wird. Eben diese Differenz macht nun auch die unterschiedliche Einstellung zur Antike aus. Parallel zum Wandel der Epochenmetaphorik - die Antike wird nicht mehr als Alter, sondern als "Kindheit des Menschengeschlechts" gedeutet -, wandelt sich die Auffassung von der Antike als dem Zeitalter einer verbindlichen, in sich vollendeten und darum autoritativen Kultur zur Auffassung von der Antike als dem Zeitalter eines idyllischen Naturzustandes.

In der sentimental Apologie der "simplicité des premiers temps" (Rousseau) dominiert folgerichtig nicht mehr die Idealität des simplicité-Konzepts, sondern die Idealität des Anfangs, des Ursprünglichen. Es ist diese Verschiebung, die auch über den neuen Modus der Kulturkritik entscheidet. Bewegt sich die Argumentation der Anciens im Schema von virtus und vitium, wobei die antike virtus als einem zeitlosen Tugendkanon zugehörig gedacht wird, so scheint jetzt nur noch die kulturpessimistische Degenerationstheo-

rie rousseauistischer Prägung möglich, in der die Idealität des Anfangs komplementär zum - sentimental - Bewusstsein von der Irreversibilität der geschichtlichen Entwicklung steht. Es ist diese Problemstellung*, auf die eine Generation später das schillerische Naivetätskonzept antwortet und die Mahnung gemünzt ist, "den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elysium" zu führen; und es ist diese Problemstellung, die wiederum eine Generation später Hegel in aller Deutlichkeit erkannt hat. Die folgende Bemerkung aus seiner Aesthetik versucht, den resultativen Begriff wieder in sein Recht zu setzen und liefert so den Anschluss an das in und neben der französischen Klassik gültige simplicité-Konzept:

"Es ist ein gewöhnliches Vorurteil, dass die Kunst mit dem Einfachen und Natürlichen den Anfang gemacht habe. Man kann dies freilich in gewissem Sinne zugeben: das Rohe und Wilde nämlich ist allerdings dem echten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere und Einfachere. Ein anderes aber ist das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst als schöner Kunst. Jene Anfänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Roheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an. (...) Die Schönheit als Geisteswerk dagegen bedarf selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Uebung; und das Einfache als Einfachheit des Schönen, die ideale Grösse, ist vielmehr ein Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermittlungen dahin gekommen ist, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausschweifende, Mühselige zu überwinden und alle Vorarbeiten und Zurüstungen eben in diesem Siege zu verstecken und zu tilgen, so dass nun die freie Schönheit ganz ungehindert wie aus einem Gusse hervorgegangen zu sein scheint. Es geht damit, wie mit dem Benehmen eines gebildeten Menschen, der sich in allem, was er sagt und tut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch diese einfache Freiheit nicht etwa von Hause aus besitzt, sondern sie erst als Resultat einer vollkommenen Durchbildung erlangt hat".

* Es muss weiteren Arbeiten zu diesem Thema vorbehalten bleiben, die These von der deutschen Rezeption der "simplicité précieuse" unter diesem Gesichtspunkt zu präzisieren.

Erster Teil

Die Epoche Louis XIV

Zur rhetorischen Exposition

1. La simplicité majestueuse. (Boileau. Huet. Fleury.)

La "simplicité du sublime."

Im Jahre 1674 veröffentlichte Nicolas Boileau die erste französische Uebersetzung von Peri Hypsus¹⁾, einem im ersten nachchristlichen Jahrhundert entstandenen Traktat über rhetorische Fragen, der in der Folge zu einem der wichtigsten Texte ästhetischer Spekulation werden sollte.

In seinem Vorwort erklärte Boileau, was der Verfasser²⁾ unter hypsos verstanden habe:

"Il faut donc savoir, que par Sublime Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles." TDS p. 45³⁾

Und er illustrierte seine Meinung mit einem dem Traktat selbst entnommenen Beispiel:

"Dieu dit: Que la lumière se fasse; et la lumière se fit. Ce tour extraordinaire d'expression, qui marque si bien l'obéissance de la Creature aux ordres du Createur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin." TDS p. 46

Vier Jahre später erschien die "Demonstratio evangelica" des gelehrten Jesuiten Huet. Er bestritt die Erhabenheit des Fiat lux:

"Ce que Longin ici rapporte de Moïse comme une expression sublime et figurée, me semble très simple. Il est vrai, que Moïse rapporte une chose qui est grande; mais il l'exprime d'une façon qui ne l'est nullement." TDS p. 161

-
- 1) Zur Editions-geschichte des boileauschen *Traité du sublime* cf. Brody, Boileau and Longinus, p. 29ff Brody nimmt ein fertiges Manuskript schon für 1668 an; die vorbereitende Beschäftigung Boileaus wird auf 1663 oder früher datiert. Das späte Erscheinungsdatum hat zwei Gründe: erstens wollte Boileau *Traité* und *Art poétique* zusammen veröffentlichen und zweitens hatte Chapelain 1672 ein Druckverbot erwirkt, welches der König erst 1674 aufhob.
 - 2) Der Autor des Traktats ist bis heute umstritten. Feststeht, dass der lange Zeit und auch von Boileau angenommene Cassius Longinus nicht in Frage kommt. Wir werden deshalb in der Folge vom "Anonymus" auch dort sprechen, wo die behandelten Autoren den Verfasser des Traktats Longin nennen.
 - 3) TDS = *Traité du sublime*. Zitiert wird nach der Ausgabe von Boudhors. Paris 1966.

Daraufhin ergänzte Boileau, inzwischen von jansenistischer Seite in seiner Auffassung gegen Huet unterstützt, das Vorwort der Ausgabe von 1683 um folgendes, dem Corneillschen "Horace" entnommenen Beispiel:

Auf die Frage, was der letzte auf dem Schlachtfeld verbliebene Sohn tun solle, antwortet sein Vater Horace: "Qu'il mourût." Boileau kommentiert das mit den Worten: "Voilà de fort petit paroles. Cependant il n'y a personne qui ne sente la grandeur qui est renfermée dans ce mot, "Qu'il mourût", qui est d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel et que par là on voit que c'est du fond du coeur que parle ce vieux Heros... Ainsi c'est la simplicité mesme de ce mot qui en fait la grandeur." TDS p. 48

Damit aber war der Disput noch nicht beendet. Noch im selben Jahr schrieb Huet eine ausführliche Begründung seiner Ansicht¹⁾ in einem Brief an den Duc de Montausier nieder, der zur Kenntnis Boileaus allerdings erst 1706 gelangte, nachdem der Calvinist Le Clerc diesen Brief ohne Wissen Huets veröffentlicht hatte. Die Replik Boileaus auf diesen Brief, den Le Clerc überdies noch mit Zusätzen versehen hatte, erschien 1713 als zehnte jener "Reflexions critiques sur quelques passages du Rheteur Longin", die Boileau im Disput gegen Perrault verfasst hatte.

Soweit der äussere Ablauf. Der Inhalt dieser zum Teil heftigen, weil zwischen literarästhetisch und theologisch kontroversen Parteien geführten Auseinandersetzung trifft einen zentralen Punkt der rhetorischen Sprachauffassung. Während Huet mit allen erdenklichen rhetorischen und theologischen Argumenten die stilistische simplicité des Fiat lux zu beweisen sucht, versucht Boileau, eben diese simplicité als Signum des wahrhaft Erhabenen herauszustellen: "C'est la simplicité mesme qui... fait la sublimité."

simplicité und sublimité: hinter diesen Abstrakta steht zunächst einmal die Lehre von den genera dicendi, die noch im 18. Jahrhundert zum festen Bestandteil der rhetorischen Lehrbücher zählt. Autoritäten in rhetorischen Fragen sind Aristoteles, Cicero und

1) Huet ist übrigens im 18. Jahrhundert von Voltaire bestätigt worden, der in seinem "Dictionnaire philosophique", Artikel "Genèse", das Fiat lux als "narré le plus simple" erklärt: "L'auteur juif ne parle pas de la lumiere autrement que des autres objets de la création; il dit également à chaque article: et Dieu vit que cela était bon. Tout est sublime dans la création, sans doute, mais celle de la lumiere ne l'est pas plus que celle de l'herbe des champs...." ed. Garnier p. 214

Quintilian¹⁾). Der ciceronischen Lehre gemäss konnten die genera sowohl von den hierarchisch geordneten res, als auch von den officia des Redners her definiert werden. Als officia des Redners galten das hauptsächlich am genus judicale, der Gerichtsrede, entwickelte probare im genus humile, das delectare im genus medium und das movere im genus sublime. Dieser Dreiteilung parallel steht die Einteilung der res in niedrige, mittlere und hohe Gegenstände, denen sich der Redestil anzupassen hat. Solche Anpassung verlangt vom Redner die Beherrschung des aptum: die Fähigkeit, die Ranghöhe der zu benennenden res richtig einzuschätzen und in seiner Benennung das "Schickliche", eben das aptum oder decorum zu finden.

Die Geschichte beider Stilkriterien zeigt eine weitgehende Unabhängigkeit des einen vom andern. Eines der wichtigsten Lehrbücher zur Zeit Boileaus, die "Art de parler" (1675) des Oratorianers Lamy, unterscheidet sogar zwischen einer "Art de parler" und einer "Art de persuader"; die Lehre von den genera dicendi wird jedoch im ersten Teil behandelt und geht von der Beschaffenheit der res aus.

Unabhängig von den Funktionen, zugleich damit aber auch die Verbindung zwischen res und officium garantierend, sind die eigentlichen Stilmerkmale. Stilunterschiede werden nach der Entfernung vom normalen Sprachgebrauch bemessen. So sind dem genus humile (stile simple) per definitionem weder Tropen, noch Figuren, noch Archaismen erlaubt; Kunstmittel, durch deren Gebrauch sich das genus medium und das genus sublime von der Alltagssprache abheben. Während die ciceronische Lehre zwischen genus medium (auch: floridum) und genus sublime (auch: grande) nur einen graduellen Unterschied im Gebrauch der Kunstmittel sieht, setzt sich bei Lamy und anderen französischen Theoretikern die Zuordnung der Tropen zum mittleren, die der Figuren zum hohen Stil durch.

1) Aus der umfangreichen Literatur über die genera dicendi wurden neben einschlägigen Rhetorik-Handbüchern folgende Arbeiten herangezogen: Curtius, Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter; Wehrli, Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike; Quadlbauer, Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter; Fischer, Gebundene Rede. Zu unterscheiden sind nach Quadlbauer vor allem die ciceronisch-augustinische Tradition mit ihrer Beziehung der genera auf die officia und die sog. virgilisch-donatistische Tradition, die die genera stofflich, von den res her bestimmt. In der mittelalterlichen Rezeption dominiert letztere; im Frankreich des 17. Jh. setzt sich erstere weitgehend durch.

Während nun die aptische und gegenstandsbezogene Begründung des *genus sublimis* dieses den ranghöchsten *res* zuordnet, bringt die Hörerorientierte den Begriff des *movere* ins Spiel: die Erregung der Leidenschaften als dem sichersten und äussersten Mittel für eine erfolgreiche *persuasio*. In beiden Fällen aber ist das *genus sublimis* durch den Gebrauch von Kunstmitteln, von Figuren, Tropen, gestischer und mimischer Zeichen charakterisiert.

Vor diesem Hintergrund wird die Rede von der *simplicité du sublime* als rhetorisches Unding, als Paradoxon kenntlich. Stilistische *simplicité* im Sinne des *genus humile* kann der klassischen Lehre zufolge weder "erhabene *res*" adäquat abbilden, noch Leidenschaften erregen. Wie also ist das Paradoxon gemeint?

Die Uebersetzungs- und Editions-geschichte des Anonymustraktates zeigt, dass man diesen weitgehend als Abhandlung über ein aptisch begründetes *genus sublimis* aufgefasst hat; mit einigem Recht, da der Titelbegriff, das *hypsos*, als rhetorisches Stilmittel gilt, die beschriebene *res* zu erhöhen, bzw. ihrer Erhabenheit gerecht zu werden; mit Recht auch deshalb, weil der Anonymus eine eigene, selbständige Abhandlung über das Pathos, also über ein *officium*-bezogenes *genus sublimis* erwähnt. Boileau ist der erste, der zwischen einem *stile sublime* und einem *le sublime* unterscheidet und damit den spezifischen Charakter des *hypsos* - als einem unter anderen Kunstmitteln des *genus sublimis* - zu treffen versucht.¹⁾

Im 12. Kapitel gibt der Anonymus eine Definition des *hypsos* und unterscheidet es von einem anderen rhetorischen Kunstmittel: der *amplificatio*:

"Et premierement le Sublime consiste dans la hauteur et l'élevation, au lieu que l'amplification consiste aussi dans la multitude des paroles. C'est pourquoy le sublime se trouve quelquefois dans une simple pensée: mais l'Amplification ne subsiste que dans la pompe et dans l'abondance". 2) TDS p. 72

1) Zu Fragen, die die Uebersetzung des Anonymustraktats durch Boileau sowie das Verhältnis dieser Uebersetzung zu Boileaus Gesamtwerk betreffen verweise ich auf Brody, a.a.O. Zu bedauern ist allerdings, dass Brody auf eine Einstellung in die rhetorische Tradition weitgehend verzichtet.

Von den neueren Ausgaben des Traktats *Peri Hypsos* wurden benutzt 1. "Du Sublime". Texte établi et traduit par H. Lebègue; 2. "On The Sublime", transl. by Hamilton Fyfe.

2) Diese und alle folgenden Hervorhebungen in Primärzitate stammen von mir.

Mit fast denselben Worten grenzt Boileau im Préface von 1674 den style sublime von le sublime ab:

"Le Style sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles." TDS p. 45

Gleichviel, ob mit der abwertenden Gleichsetzung von amplificatio und pompe, mit dem Ersatz also eines quantitativen Mehr an Worten durch ein qualitatives Zuviel, die Absicht des Anonymus getroffen ist: für unsern Zusammenhang ist es entscheidend, dass Boileau in seiner Uebersetzung den Terminus "simple" dort gebraucht, wo in seinem Vorwort der Terminus "seul" erscheint - ein erster Hinweis, wie das Paradoxon von der simplicité du sublime zu verstehen sei und aus welchem Ansatz die These erwächst.

Denn das einzige im préface von 1674 gegebene Beispiel, das mosaische Fiat lux, steht noch nicht, wie in der zehnten "Reflexion critique" als Beispiel für die simplicité du sublime, sondern als Beispiel für das, was Boileau unter le sublime versteht. Eine genauere Analyse des Fiat lux zeigt in der Tat, dass für Boileau etwas anderes als nur generische simplicité dessen Erhabenheit ausmacht. Boileau kontrastiert den mosaischen Satz einem anderen:

"Le souverain Arbitre de la nature d'une seule parole forma la lumiere. Voilà qui est dans le style sublime....." TDS p. 45

Dieser Satz entspricht der Vorschrift, die der französische Theoretiker Bary für den style sublime gegeben hatte: "on doit employer des definitions au lieu des mots simples"¹⁾ sehr genau. Denn in der Tat ist der Satz nichts anderes, als eine Interpretation des folgenden Fiat lux; er verhält sich zu diesem wie die Auslegung zum Text. Das ist für die Beweisführung Boileaus entscheidend. Denn erst nachdem die Bedeutung des mosaischen Satzes gesichert und die bewundernde Erkenntnis ausgesprochen ist, dass Gott "d'une seule parole forma la lumière" kann Boileau das Fiat lux als Beispiel für le sublime glaubhaft machen und als bewiesen annehmen, dass dieses sich in der Tat "dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles" zu zeigen vermag. So ist es nur folgerichtig, wenn in der zehnten "Reflexion critique" an die Stelle des definierenden Beispielsatzes Boileaus eigene Interpretation tritt, in der das "seul" nun sehr plastisch mit einem le sublime, nämlich Gott selbst identisch wird:

1) zit. nach Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, p. 522f

"... ce qui s'est jamais dit de plus grand, ce qui se peut dire de plus grand, et ce qu'il n'y a jamais eu que Dieu seul qui ait pu dire: Que la lumière se fasse." RC p. 170¹⁾

Das Fiat lux findet sich beim Anonymus im VII Kapitel unter dem Titel: "De la Sublimité dans les pensées". Eine der Voraussetzungen für das hypsos ist dem Anonymus zufolge die "élévation d'esprit"; sie ist "une image de la grandeur d'âme"; sie macht die "sublimité dans les pensées" aus. Die Boileausche Uebersetzung fährt fort:

"... c'est pourquoy nous admirons quelquefois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point, à cause de cette grandeur de courage que nous voyons: par exemple, le silence d'Ajux aux Enfers dans l'Odyssée." TDS p. 61

Es scheint, als ob Boileau nicht ohne Grund auch hier, wo der Anonymus einen "blossen Gedanken" vom verbalen Ausdruck unterscheidet, diesen "blossen Gedanken" mit "seule pensée" übersetzt. Das Ajax-Beispiel selbst spricht für diese Vermutung. Denn an der betreffenden Stelle verweigert Ajax dem um Versöhnung bittenden Odysseus eine Erklärung; er bekräftigt gerade durch sein Schweigen Isolation und Trennung, nicht nur des Toten von den Lebendigen, sondern auch des Freundes vom Freund. Bezogen auf diesen Zusammenhang wird eine psychologische Eigenbedeutung des Adjektivs "seule" erkennbar: eine über den Anonymus hinausgehende Akzentverschiebung von "seule pensée" zu "seule" überhaupt.

Denn Reden und Schweigen verhalten sich hier ja gerade nicht wie Gedanke und Ausdruck, nicht abbildlich, wie die Definition im 17. Jahrhundert zu lauten hätte. Das Schweigen des Ajax widersetzt sich vielmehr einer Erklärung und exemplifiziert so den fundamentalen Unterschied zwischen einem schweigenden Denken, dem nur noch sprachliche Abbildung fehlt, und einem sprechenden Schweigen, dem die Auslegung verweigert wird.

Die sich hier andeutende Interpretation des sublime durch ein noch genauer zu bestimmendes "seul" setzt sich auch durch, als Huet den Begriff einer generischen simplicité ins Spiel bringt. Als Antwort auf die Behauptung Huets, das Fiat lux sei generisch "simple", ergänzt Boileau das Vorwort der Edition 1683 um ein weiteres Beispiel: das berühmte und in der Folgezeit immer wieder zitierte "Qu'il mourût" des Corneillschen Horace:

1) RC = Reflexions critiques. In der Folge wird nach der Ausgabe von Boudhors, Paris 1960, zitiert.

"...ce mot Qu'il mourût, qui est d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel... De fait la chose auroit beaucoup perdu de sa force si au lieu de 'Qu'il mourût' il avoit dit 'Qu'il suivist l'exemple de ses deux frères', ou 'Qu'il sacrifiait sa vie à l'intérêt et à la gloire de son pays'. Ainsi c'est la simplicité même qui en fait la grandeur." TDS p. 48

Auch hier entsprechen die Alternativsätze der Forderung Barys, im stile sublime seien die Definitionen den "mots simples" vorzuziehen; auch hier setzt die simplicité der Worte die sublimité des Gemeinten als bekannt voraus. Diderot scheint - mehr als sechzig Jahre später - der erste gewesen zu sein, der das hier zugrundeliegende Problem erkannt hat: dass nämlich die Erhabenheit der Stelle nicht ohne Kenntnis des Zusammenhangs zu begreifen ist; eine Einsicht, die freilich das "Qu'il mourût" als isolierter Nebensatz besonders nahelegt. Diderot schreibt:

"Il est evident, que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est ce 'qu'il mourût', ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes un rapport grammatical, me repondra que cela ne lui paraît ni beau, ni laid. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir; et le qu'il mourût commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie; que le combattant est le fils de celui qu'on interroge; que c'est le seule qui lui reste; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis, qui avait déjà ôté la vie à deux de ses frères; alors la réponse qu'il mourût... s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime."¹⁾

Man kann wohl sagen, dass der Begriff des Zusammenhangs, des "rapport" die allgemeinste Formel für das ist, was Boileau unter dem Namen des stile sublime bekämpft. Dass die Beispielsätze für diesen stile sublime sich interpretativ zu den Beispielsätzen für le sublime verhalten, bestätigt, wenn auch unfreiwillig, nur die Auffassung Diderots: ist doch Interpretation selbst nichts anderes als Einstellung des Einzelnen, eben des "seul" in einen - sinnvollen - Zusammenhang. Eben darauf kommt es jetzt an, dass Boileau auch im Falle des Horace-Beispiels nicht stilistisch argumentiert, obwohl der Einwand Huets auf stilistische simplicité gerichtet war; dass er auch jetzt von der Gleichung zwischen simple und seul ausgeht. Denn nicht, dass die Worte qu'il mourût nicht figürlich, also stilistisch "simple"

1) Artikel "Beau" der Encyclopédie, in: Diderot, Oeuvres esthétiques, p. 422f
So auch Marmontel im Artikel "Sublime" der Encyclopédie: "On cite comme sublime et avec raison le qu'il mourût du vieil Horace, mais on ne fait pas reflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède."

sind, macht le sublime an dieser Stelle aus. Sondern der doppelte heroische Verzicht: der Verzicht auf den Sohn, "le seul qui lui reste" und der Verzicht auf eine gleichsam entschädigende Interpretation dieses Verzichts, wie "qu'il sacrifiast sa vie à l'interest et à la gloire de son pays."

Tatsächlich illustriert die Vorstellung des allein zurückbleibenden, seine drei Söhne der "gloire de la patrie" opfernde Horace besser als jeder Satz das, was Boileau unter dem "seul" von le sublime verstanden haben will. Der Verzicht auf Zusammenhang ist in einem sehr konkreten Sinn gleichbedeutend mit Verzicht auf Abhängigkeit, sei's von menschlichen Gefühlen, sei's von Menschen überhaupt. Nirgends wird dieser Aspekt des Boileauschen Begriffs von le sublime deutlicher, als in dem dritten, die Geschichte des Erhabenheitsbegriffs fortan begleitenden Beispiel aus der zehnten "Reflexion critique":

"En voicy encore un (exemple) que je trouve à l'ouverture du Livre dans la Medée du mesme Corneille, où cette fameuse Enchanteresse, se vantant que seule et abondonnée comme elle est de tout le monde, elle trouvera pourtant bien moyen de se vanger de tous ses ennemis; Nerine, sa Confidente, luy dit:

Perdez l'aveugle erreur dont vous estes séduite,
Pour voir en quel état le Sort vous a reduite:
Votre pays vous hait, votre Espoux est sans foy.
Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?

A quoy Medée respond:

Moy.

Moy, dis-je, et c'est assez.

Peut-on nier qu'il n'y ait du Sublime, et du Sublime le plus relevé dans ce monosyllabe Moy? Qu'est-ce donc qui frappe dans ce passage, sinon la fierté audacieuse de cette Magicienne, et la confiance qu'elle a dans son Art? Vous voyez, Monsieur, que ce n'est point le stile sublime..." RC p. 167

Das Medeabeispiel beginnt dort, wo das Horacebeispiel endete, bei einem "être seule". Ist in jenem ein negativer Heroismus, der heroische Verzicht illustriert, so in diesem ein positiver, das Vermögen zum Verzicht, "la confiance" - das Selbstvertrauen, das Gefühl der Unabhängigkeit im Bewusstsein der eigenen Totalität. Boileau hat nicht weiter zitiert, aber jedem seiner Leser mussten die folgenden Verse vertraut sein:

"Oui, tu vois en moi seule et le fer et la flamme,
Et la terre, et la mer, et l'enfer, et les cieux
Et le sceptre des rois, et le foudre des dieux."

Mindestens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts repräsentiert dieses *Moy* der *Medea* ein der Aufklärung willkommenes, paganes Selbstbewusstsein.¹⁾ Nicht genug damit bringt der Chevalier de Jaucourt im Artikel "Sublime" der Diderotschen *Encyclopédie* - einem der Hauptdokumente aufklärerischen Denkens also - folgende Korrektur an:

"... c'est assez, voilà le sublime; c'est particulièrement ce c'est assez, qui rend sublime toute la réponse."

eine Korrektur, die wiederum fünf Jahre später Sulzer zu der Bemerkung veranlasste:

"Es kann etwas wirklich Erhaben seyn, und durch die Art, wie es sich zeigt, oder durch das schwache Licht, darin es erscheint, merklich von seiner Grösse verlieren. So wird in der soeben angeführten Stelle aus der *Medea* das erhabene *Moi*, durch den Zusatz, *mois, vous dis-je, et c'est assez, wirklich geschwächt.*"²⁾

Der Jesuit Bouhours hatte freilich schon 1692 die Stelle mit den Worten kommentiert:

"N'y a-t-il bien de la force & de la grandeur dans ce seul mot-là? Il y a du moins bien de l'orgueil, repartit Philanthe. Ce *moy* répété est extrêmement fier, & me rappelle le *moy* de Pascal... Cela veut dire en bon François, dit Eudoxe, que l'amour-propre n'est guère aimable, & qu'il rapporte tout à soy, & qu'il veut dominer partout." ³⁾

1) Diesem Aspekt hat der französische Autor Silvain in seinem 1708 vollendeten, aber erst 1732 erschienenen "Traité du sublime à Monsieur Despréaux" mehr als seine Zeitgenossen Rechnung getragen, wenn er eigens in einem Kapitel "De la noble Confiance dans les autres & en soi-même" das Selbstvertrauen zu einem sentiment sublime erklärt. Dass allerdings im selben Kapitel ausgerechnet das "Moi" der *Medea* von dieser Bestimmung ausgenommen wird, ist für die Moralisierung des Begriffs symptomatisch: auch für Silvain gibt es nur ein tugendhaftes sublime.

2) Artikel "Erhaben", in: Allgemeine Theorie der schönen Künste, p. 347

3) *Manière de bien penser*, p. 129 Zit. nach d.Ausg. Paris 1691 So auch zu Beginn des 18. Jahrh. Samuel Werenfels in seiner "Dissertatio de meteoris orationis". Werenfels zitiert aus der "*Medea*" des Seneca:

*Medea super est: heic mare & terras vides,
Ferrumque & ignes & Deos & fulmina."*

Superba, impia, imo insaniens est Medea; at praeclare Seneca audacis mulieris rabiem his verbis depingit." p. 618

Die Bedeutung des amour-propre in der moraltheologischen Diskussion im Frankreich des 17. Jahrhunderts ist bekannt; es wird darauf noch im Zusammenhang mit Fénelon einzugehen sein. Die angedeutete moraltheologische Problematik führt jedoch auch auf den Boileauschen Begriff der simplicité zurück. Denn das Fiat lux ist, wenn auch das einzige des paganen Autors von Peri Hysus, ein biblisches Zitat. Wenn Huet in seinem Brief an den Duc de Montausier von 1683 erneut und diesmal mit vielen Gründen die simplicité dieses Satzes zu beweisen sucht, so ist eines seiner Argumente die durchgängige simplicité der Hl.Schrift. Gerade dieses Argument, welches dann doch auch Boileau zur Diskussion des stile simple zwingt, kann er aber ganz zu seinen Gunsten übernehmen und interpretieren: steht doch hinter ihm eine traditionelle Apologie des biblischen sermo humilis.

Sermo humilis I (Moses)

Der Begriff des sermo humilis¹⁾, mit der spezifisch christlichen Nebenbedeutung von humilis = demütig, bezeichnet in erster Linie die für Gebildete abstossende Kunstlosigkeit der Sprache des Neuen Testaments. Die christlich-spätantiken Schriftsteller verteidigten diese stilistische humilitas mit Hinblick auf die humilitas Christi selbst; wie diese gerade als humilitas höchste sublimitas an Bedeutung enthält, so auch enthält die Hl.Schrift gerade im einfachen, allen Ungebildeten verständlichen Ausdruck, Wahrheiten von höchster Erhabenheit.

Diese weitgehend neutestamentliche Apologetik hat sich gewissermassen rückwirkend auf die lateinische Fassung des Alten Testaments, auf eine simplicité des AT ausgedehnt; und so kann auch Boileau in der zehnten "Reflexion critique", in der es nur um mosaische simplicité geht, auf die augustinische Wertschätzung des sermo humilis hinweisen.

Dennoch geht es Boileau nicht eigentlich um das christliche Bekenntnis zur kunstlosen simplicité biblischen Stils. Denn Moses ist ein Geschichtsschreiber. Wenn er sich des genus humile bedient und umgangssprachlicher Wendungen, so erfüllt er damit jene rhetorische Regel, die schon immer das genus humile der narratio zugewiesen hatte. Mosaische simplicité ist also gerade nicht kunstlos, wenn sie einer Kunstregel entspricht. Und mehr noch. Wie für die Rede im allgemeinen, so gilt auch für die narratio die Verpflichtung des Redners oder Schreibers auf das aptum, auf die Forderung also, die res adäquat darzustellen. Demgemäss kann Boileau auf den Einwand Huets, das Erhabene sei erhaben auch ohne adäquate Darstellung, antworten:

1) cf. dazu vor allem Auerbach, Sermo humilis; und ders., Mimesis. Für das Verständnis der simplicité du sublime ist es entscheidend zu wissen, dass Boileau sich zwar auf Augustinus beruft, aber gerade nicht jene sublimité du simple meint, die Auerbach zum Thema seines Buches gemacht hat. Dass, wie Auerbach darlegt, das Prinzip des sermo humilis in seiner Erweiterung zu einer christlichen Stilistik das antike Stiltrennungsgesetz durchbricht und die niederen Gegenstände, den Alltag und auch die niederen Schichten literarischer Darstellung und sublimier Wertung zugänglich macht, ist von der These einer simplicité du sublime eben deshalb unterschieden, weil hier die sublimité der res so hoch angesetzt ist, dass ein der antiken Lehre entsprechendes genus sublime dem nicht mehr gerecht werden kann. Freilich gehen beide Aspekte aus dem Begriff des sermo humilis hervor, insofern dieser seiner Herkunft nach Wort Gottes, und also über alle menschlichen Begriffe erhaben ist, seinem Inhalt nach aber die Erhöhung des Erniedrigten predigt.

"Cependant ne paroist-il pas au contraire, que pour bien raconter une grande chose, il faut beaucoup plus d'esprit et de talent, que pour en raconter une mediocre? En effet Monsieur, de quelque bonne foy que soit vostre homme ignorant et grossier, trouvera-t-il pour cela aisément des paroles dignes de son sujet?... Cet homme enfin, fust-il bon Grammairien, sçaura-t-il pour cela racontant un fait merveilleux, jetter dans son discours toute la netteté, la délicatesse, la majesté, et ce qui est encore plus considerable, toute la simplicité necessaire à une bonne narration?... En un mot, sçaura-t-il, comme Moÿse, dire tout ce qu'il faut dire, et ne dire que ce qu'il faut?" RC p. 173

Die Forderung nach dem aptum ist das Gebot einer paganen Rhetorik. Aber, so argumentiert Huet, die göttliche Leistung übersteigt menschliches Vorstellungsvermögen so sehr, dass adäquate Einschätzung oder gar Darstellung unmöglich erscheint. Boileau entzieht sich der Gewissensfrage durch Hinweis auf die Inspiration:

"L'esprit divin qui l'inspiroit, y a penser pour luy.... avec d'autant plus d'art qu'on ne se s'aperçoit point qu'il y ait aucun art." RC p. 174

Jedoch wie die simplicité der narratio, so ist auch der Topos von der "heimlichen Kunst" ein genuin rhetorischer. Vorgetäuschte Kunstlosigkeit war vor allem im exordium der Gerichtsrede erforderlich, es durfte nicht der Anschein entstehen, als wolle man durch unbescheidenes, zu selbstsicheres, eben kunstvolles Auftreten dem Richter als Entscheidungsinstantz vorgreifen. Speziell hier ist die stilistische virtus ein deutlicher Ausdruck der ethischen. Die Kunst jedoch, die auch und gerade von jener simplicité des exordiums verlangt wird, ist eine Kunst der Auswahl; sie wird beurteilt in ihrem Verhältnis zu dem, was gesagt hätte werden können. Heimliche Kunst in diesem Sinne ist eine Kunst des Verzichts, der freiwilligen Bescheidenheit.

Der Topos der "heimlichen Kunst" im Rahmen des genus judicale spielt im Anonymustraktat eine verhältnismässig grosse Rolle. Eine der wichtigsten, von der rhetorischen zur moralphilosophischen Begründung führenden Bestimmung des hypsos lautet:

"Il faut sçavoir, mon cher Terentianus, que dans la vie ordinaire on ne peut point dire qu'une chose ait rien de grand, quand le mépris qu'on fait de cette chose tient lui mesme du Grand. Telles sont les richesses, les dignitez, les honneurs, les empires, et tous ces autres biens en apparence, qui n'ont qu'un certain faste au dehors, et qui ne passeront jamais pour de veritables biens dans l'esprit d'un Sage: puisque au contraire ce n'est pas un petit avantage que de les pouvoir mépriser. D'où vient aussi qu'on admire beaucoup moins ceux qui les possèdent, que ceux qui les pouvant posseder, les rejettent par une pure grandeur d'âme." TDS Cha.V p. 57

Die Anwendung dieser Moral des "rejetter" auf die Kunst der Rede führt auf die Unterscheidung zwischen wahrem und falschem Erhabenen, zwischen le sublime und stile sublime zurück - eine Unterscheidung, die also auch der Anonymus trifft:

"Nous devons faire le même jugement à l'égard des Ouvrages des Poëtes et des Orateurs. Je veux dire, qu'il faut bien se donner de garde d'y prendre pour Sublime une certaine apparence de grandeur bastie ordinairement sur de grands mots assemblez au hazard....

TDS Chap.V p. 57

Erst hier stehen wir am Ausgangspunkt der Debatte zwischen Boileau und Huet. Denn der Argumentationsgang, innerhalb dessen der Anonymus die modestia als tertium comparationis zwischen dem wahren Erhabenen in Moral und Rhetorik nennt, geht wie Huet von der Frage nach der sublimité du simple aus - nicht aber wie Boileau in seiner ursprünglichen Konzeption von der Frage nach der simplicité du sublime. Das Eingehen Boileaus auf die von Huet im Sinne des sermo humilis konstatierte, generische simplicité des Fiat lux ist also nur ein Scheingefecht. Der Begriff einer "simplicité nécessaire à une bonne narration" hebt gerade das in der Lehre vom sermo humilis paradox gedachte Nebeneinander von einfachem Ausdruck und erhabenem Inhalt auf und vermittelt es durch das Prinzip der choix. Die rhetorische Moral des "rejetter", des Verzichts und damit der Entscheidung, hat als modestia nichts mit humilitas gemein. Die pagane sublimité du simple besteht im Vermögen zur Auswahl des "tout ce qu'il faut dire"; und die Wirkung der derart gelungenen narratio ist ihr Resultat; wohingegen sich die Wirkung des Wortes Gottes in der Lehre vom sermo humilis gerade nicht wegen, sondern trotz der humilitas des Ausdrucks durchsetzt.¹⁾

1) Brody, a.a.O., zieht die Verbindung zum christlichen sermo humilis nicht, obwohl er die Paradoxie der Boileauschen Formulierung konstatiert: "To invoke simplicity here was an innovation. According to the canons of rhetoric, unadorned style fell to genus humile or submissum, a style geared to factual proof and explanation. But if he rejected to external properties of the grand style, ... it was only to insist more strongly on its traditionally assigned function: intense emotional appeal..." p. 90
 Brody löst das Paradoxon von der simplicité du sublime mit dem Hinweis: "D'abord, tout à coup, rapidité; these words contain the impulse behind Boileau's equation of simplicity and sublimity. The chief virtue he finds in simplicity is speed..." p. 91f Die Beobachtung ist richtig, trifft aber nicht die veränderte rhetorische Konstellation.

Das Anonymuskapitel, das mit dem oben zitierten "Il faut sçavoir" einsetzt, ist mit dem Satz überschrieben: "Des moyens en general pour connoistre le Sublime". Zur Erkenntnis des sich hinter der simplicité verbergenden sublime ist aber - wir haben die Bemerkung Diderots bereits zitiert - die Kenntnis eines "rapport" unerlässlich. Denn so wie die Grösse des "rejetter" davon abhängt, dass die Alternative des Besitzens überhaupt gegeben ist, ein "pouvant posseder", so auch gilt für Beurteilung und Bewunderung die Voraussetzung, zu wissen, worauf und dass überhaupt verzichtet wird.¹⁾

So kann Boileau Huet vorwerfen:

"Ainsi personne ne pouvant entendre prononcer un peu majestueusement ces paroles Que la lumiere se fasse, etc. sans que cela excite en luy une certaine elevation d'ame qui luy fait plaisir: il n'est pas question de sçavoir s'il y a du sublime dans ces paroles, puisqu'il n'y en a indubitablement. S'il se trouve quelque homme bizarre qui n'y en trouve point (damit ist also Huet gemeint), il ne faut pas chercher des raisons pour luy monstrier qu'il y en a; mais se borner à le plaindre de son peu de conception, et de son peu de goût, qui l'empesche de sentir ce que tout le monde sent d'abord." RC p. 164

In diesem Anspruch auf Kongenialität zur Erkenntnis der sublimité du simple setzt sich nun aber das ursprüngliche, in Anlehnung an den Begriff des hypsus entwickelte Konzept einer simplicité du sublime wieder durch. Denn Kongenialität ist per definitionem ein Effekt des hypsus. Der Anonymus schreibt:

"Car tout ce qui est veritablement Sublime a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme et luy fait donc voir une plus haute opinion d'elle-mesme, la remplissant de joye et de je ne sçai quel noble orgueil, comme si c'estoit elle qui eust produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre." TDS p. 58

-
- 1) Auch diesen Sachverhalt hat Silvain klar erkannt; nicht zwar als stilistische Frage nach der sublimité du simple, wohl aber als moralische: ob die schlichte, erhabenes Selbstbewusstsein und -vertrauen verratende Aeusserung als solche vom Hörer verstanden und akzeptiert wird, hängt von dem vorgängigen Wissen oder Glauben an die Erhabenheit des Sprechers ab:
 "Il faut... que cette confiance ne soit pas détruite par l'idée qu'on a de celui qui parle, & que l'on sçache, ou que du moins on ait lieu de soupçonner qu'elle est fondée sur des qualités estimables. Quand un homme est connu pour un grand homme, on doit croire que la confiance qu'il témoigne en lui-même, est fondée sur son mérite. Quand les gens sont tout-à-fait inconnus, que cependant ils parlent avec cette confiance héroïque en eux-mêmes; alors, dans le doute, on doit encore présumer que cette confiance est fondée sur de grandes qualités. Il me semble, que le droit naturel exige cette équité.(!)" a.a.O., p. 195f

Fast sechzig Jahre später sollte ein französischer Literat namens Silvain diese, das Empfinden der Kongenialität hervorruhende Wirkung des Erhabenen zum Wesen des Erhabenen überhaupt erklären, nicht ohne damit auf Widerstand zu stossen.¹⁾ Jedoch auch der englische Uebersetzer des Anonymus, Smith, auf dessen Ausgabe sich Burke stützen sollte, setzte zum zitierten Satz die Bemerkung: "Voilà le Sublime! Voilà son véritable caractère."

Erst mehr als hundert Jahre später, nachdem sich durch Burke die Auffassung, das Erhabene manifestiere sich vorwiegend in der Natur, durchgesetzt zu haben schien, sollte Kant das Kongenialitätsempfinden schliesslich als Projektion erklären; als "eine gewisse Subreption" und "Verwechslung einer Achtung für das Objekt, statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte." KdU p. 102

Boileau freilich hat das Phänomen noch nicht so isoliert gesehen. Dennoch ist aufschlussreich genug, dass er die Wirkung des sublime mit der Terminologie des "je ne sais quoy", jenem Zentralbegriff der "modernen" Ästhetik umschreibt, und sie eine "sympathie merveilleuse"²⁾ nennt.

1) Silvain definiert:

"Le Sublime est un discours d'un tour extraordinaire, qui par les plus nobles images, & par les plus grands sentiments, dont il fait sentir toute la noblesse par ce tour même d'expression, élève l'ame au-dessus de ses idées ordinaires de grandeur, & qui la portant tout à coup avec admiration à ce qu'il y a de plus élevé dans la nature, la ravit, & lui donne une haute idée d'elle-même."

a.a.O., p. 14

Silvain begründet seine Meinung ganz im Sinne des Anonymus damit, dass "le Sublime, selon l'idée même que ce mot presente, n'étant pas fait sans doute pour emouvoir les passions, pour instruire, ni pour convaincre la raison, il est clair qu'il ne lui reste plus que d'élever l'ame." a.a.O., p. 18f

2) cf. I, 2 dieser Untersuchung

Kongenialität als Effekt und Kongenialität als Anspruch: Boileau hat hier keinen Widerspruch gesehen. Seine Argumentation ist eine Folge des von ihm gewählten Beispiels: des biblischen *Fiat lux*, mit dem die doppelte Frage nach der *sublimité du simple* und der *simplicité du sublime* allererst gestellt ist. Dass aber diese beiden Fragen in Wahrheit den beiden Begründungstraditionen der *genera dicendi*: der aptischen und der officiumbezogenen gelten, lässt sich von einem anderen Ansatz her genauer darstellen.

Wie schon erwähnt, grenzt der Anonymus den Begriff des *hypsos* ausdrücklich von dem des *Pathos* ab. Während ersteres die "niederen" Leidenschaften: Trauer, Schmerz und Furcht umfasst, sind letzterem die "erhabenen": Stolz, Mut, Selbstbewusstsein zugehörig.

Mit der Unterscheidung zwischen *hypsos* und *Pathos* verknüpft aber der Anonymus die Bemerkung, dass *hypsos* sich vorwiegend bei den Panegyristen finde, d.h. also im epideiktischen *genus orationis*. Als Exempel für eine epideiktische *narratio*, ein "panegyrisches sublime" muss in der Tat auch das *Fiat lux* gelten. Das *vitium* der *grands mots* betrifft auch und vielleicht in erster Linie die übertreibende Eloge; eine zeitgenössische Manier, für die die Elogen Rapins als Beispiel genannt sein mögen. Wahre Verdienste, so lässt sich die Argumentation Boileaus ausführen, bedürfen nicht der *grands mots*, nicht der Uebertreibung und keiner Ornamente, sondern einer - freilich adäquaten - *narratio*; die Grösse spricht für sich selbst.

Dieses "selbst sprechen" will sehr wörtlich genommen sein. Denn Boileau - eben in dem Bestreben, die Kunstmässigkeit der mosaïschen *narratio* zu erweisen - beschreibt dessen Verfahren so:

"... ce grand Prophete n'ignorant pas que le meilleur moyen de faire connoistre les Personnages, qu'on introduit, c'est à les faire agir; il met d'abord Dieu en action, et le fait parler." RC p. 169

Die hier von Boileau selbst festgestellte Tatsache, dass die mosaïsche *narratio* wenigstens teilweise eine ethopoetische ist, führt zum Kern des Missverständnisses zwischen ihm und Huet. Die auf diesen Satz nämlich folgende Argumentation Boileaus vernachlässigt die Differenz zwischen mosaïschen Bericht und dem, was ethopoetisch berichtet wird; die mosaïschen *verba* - auf die allein ja der Einwand Huets zielte - werden unversehens zu göttlichen.

So bezieht sich der Vorwurf an Huet: "il ne faut pas simplement regarder la chose qu'on dit, mais la personne qui la dit" (RC p. 170), eben gerade nicht auf die Person Moses', sondern auf Gott selbst. "La chose" hatte auch Huet als sublime anerkannt, ohne sie mit den mosaïschen verba zu verwechseln. Jedoch seine reinliche Scheidung: simplicité der verba - sublimité der res, wird von Boileau unversehens durch die Formel: simplicité der verba - sublimité der Person ersetzt. In diesem Sinne lässt Boileau ein Beispiel folgen, welches nicht zufällig gerade den zweiten, eigentlich narrativen Teil des Fiat lux, nicht berücksichtigt:

"Qu'un homme, par exemple, qui monstre à danser, dise à un jeune garçon qu'il instruit: Allez par là, Revenez, Destournez, Arrestez: cela est tres-pueril, et paroist mesme ridicule à raconter. Mais que le Soleil, voyant son fils Phaëton qui s'escare dans les Cieux sur un char, qu'il a eu la folie temerité de vouloir conduire, crie de loin à ce fils à peu près les mesme ou de semblables paroles, cela devient tres-noble et tres-sublime..." RC p. 171

Mit der Hypostasierung Gottes zum Sprecher des Fiat lux wird nun aber aus der narratio ein dramatischer Dialog. Dass die auf den Imperativ "Que la lumière se fasse" folgende Antwort: "Et la lumière se fit" narrativ, beschreibend, den Angeredeten nicht selbst zur Sprache kommen lässt, besagt in diesem Zusammenhang nur, was für eine "Antwort" dem göttlichen Imperativ gebührt: die unverzügliche actio, der Gehorsam. In einem zweiten Beispiel hat Boileau dieses Verhältnis von Befehl und Gehorsam, Wort und Tat, imperativischer "Frage" und nur noch narrativ wiederzugebender "Antwort" eindrücklich illustriert:

"En effet, qu'un Maistre dise à son Valet, 'Apportez-moy mon manteau'; puis qu'on adjouste, 'Et son Valet luy apporta son manteau', cela est tres-petit;...Au contraire, que dans une occasion aussi grande qu'est la Création du Monde, Dieu dise: Que la lumiere se fasse; puis qu'on adjouste, Et la lumiere fut faite; cela est non seulement sublime, mais d'autant plus sublime, que les termes en estant fort simples, et pris du langage ordinaire, ils nous font comprendre admirablement, et mieux que tous les plus grands mots; qu'il ne couste pas plus à Dieu de faire la lumiere, le Ciel et la Terre, qu'à un Maistre de dire à son Valet, Apportez-moy mon manteau." RC p. 171f

Das heisst: als dramatisch-dialogische ist die simplicité des Fiat lux nicht identisch mit jener "simplicité nécessaire à une bonne narration", d.h. der epideiktischen narratio. Die jetzt gemeinte ist nichts anderes, als das "qu'il ne couste plus à Dieu, de faire la Lumiere... qu'à un Maistre de dire à son Valet, 'Apportez-moy mon manteau". Das ist nicht mehr eine simplicité des narrare, sondern eine simplicité des movere, der persuasio. Schon im Préface von 1674 hatte Boileau das Fiat lux mit den Worten kommentiert: "Ce tour extraordinaire qui marque si bien l'obeissance de la Creature aux ordres du Createur"; und deutlicher noch wird die Einheit und Synonymität von erfolgreichem movere (émouvoir) und obeir, wenn es in der zehnten "Reflexion critique" heisst: "Qu'au moment que Dieu parle, tout s'agite, tout s'esmeut, tout obeit." RC p. 170

Das von Boileau zunächst im Hinblick auf die falsche Abbildung der res kritisierte vitium der grands mots, des stile sublime, gilt also, wie jetzt deutlich wird, ebenso für das officium des genus sublime; für le sublime als persuasio. Göttliche Rede bedarf nicht der grands mots, um zu "bewegen", um Entscheidung, Handlung und Gehorsam zu erzeugen. Das mit dem klassischen Begriff der persuasio verbundene Konzept einer Kunst (ars) der Ueberredung entfällt in dem Augenblick, wo der Redner keinen Widerstand mehr zu bewältigen, keine Schwierigkeit mehr zu umgehen hat; wo alle sublimité auf die Person bezogen und das rhetorische Gebot an den Redner, sich allererst als glaubwürdig zu erweisen, um Gehör zu finden, vor aller Rede erfüllt ist; wo ein vorgängiger Konsensus über die Autorität besteht. In diesem Sinne ist die simplicité des göttlichen Imperativs nichts anderes, als eine die komplexe Kunst der persuasio überspringende, bare Willenskundgebung, eben das "seul mot" mit unverzüglichem Erfolg:

eine simplicité du sublime.¹⁾

Die Boileausche Konzeption von le sublime ordnet sich, philosophiegeschichtlich gesprochen, in die Renaissance des Stoizismus im Frankreich des XVII Jahrhunderts ein; einem Stoizismus, der freilich auch und gerade in der Moralthologie der Zeit rezipiert wurde. Mit der Uebersetzung des weitgehend stoisch beeinflussten Anonymustraktates hat Boileau ebenso zur Idealisierung eines bestimmten Typs, eines bestimmten Verhaltens beigetragen, wie mit der traditionsbildenden Zitation des heroischen "Qu'il mourût" oder dem "Moi" der Medea, einem Ausspruch übrigens, der selbst wenig mehr als eine Uebersetzung des "Medea super est" aus der Seneca-Tragödie ist.

Der Begriff des apathisch Erhabenen bietet sich nicht nur von hier aus zur Bezeichnung des Boileauschen le sublime an.

- 1) Eine interessante Deutung des Fiat lux, die zugleich für die weitgespannte Rezeptionsgeschichte spricht, findet sich in dem Buch Karl Vosslers, Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg 1925 "Sprache einmal für alle nur einer allein, so brauchte dieser nichts hinzunehmen, so käme keine Zuständlichkeit, kein Gebrauch, keine Sprache, keine Gepflogenheit zusammen. Er würde dann nicht sprechen, er würde etwas sagen. Das Wort Gottes: "Es werde Licht!" ist gesagt, nicht eigentlich gesprochen worden. Wenn Luther trotzdem (!) übersetzt: "Und Gott sprach: es werde Licht!" so meint er damit, dass das gesagte Wort im Chaos gehört, verstanden und beantwortet wurde, denn: Es ward Licht. Das Sagen ist ein ungeselliges Sprechen, weil seiner Ausübung nicht ohne weiteres ein aufnehmendes Leiden und Antworten entgegenkommt. Das Recht will "gesprochen", die Wahrheit "gesagt" sein; denn jenes ist gesellig, dieses ist einsam." p. 19f

Nichts könnte die deutsche Sprachauffassung der zwanziger Jahre besser charakterisieren, als dieser missglückte Versuch eines Beispiels für das "Sagen der Wahrheit". Dass Vossler ausgerechnet eine imperativische Wendung als Beispiel "ungeselligen Sagens" anführt, dass er trotz des lutherischen "Und Gott sprach" auf der Interpretation eines gesagten Fiat lux beharrt, dass also das ungesellige Sagen der Wahrheit nicht an Sätzen wie "cogito ergo sum" oder "es gibt synthetische Urteile apriori" exemplifiziert wird: all dies führt tief in die Sprachphilosophie der Zeit und den lebensphilosophischen Konflikt zwischen Geist bzw. Wahrheit und Leben, bzw. Recht, Kultur etc.

Bezogen auf das officium des sublime, das movere, ist die simplicité du sublime ein konstitutiver Bestandteil dieser Apathie. Denn unterstützt von der Abgrenzung des hypsos vom Pathos kann Boileau eine traditionelle Regel zum movere vernachlässigen: das horazische "Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi"¹⁾. Der simplicité du sublime gehört die Idee eines "unbewegten Bewegers" zu, eben des apathisch Erhabenen, welches vor allem in dieser Form von den Nachfolgern Boileaus auf Naturphänomene hat übertragen werden können, also aus dem ursprünglichen Zusammenhang mit Rede hat gelöst werden können. Kant ist m.W. der erste, der diesen Zusammenhang erkannt hat.²⁾

-
- 1) cf. Silvain, *Traité du sublime*: "La question est uniquement de savoir, si un discours Pathétique... seroit Sublime seulement comme Pathétique, ainsi que plusieurs le prétendent. Je soutiens que non; &... je dirai d'abord, que j'entens par le Pathétique des discours vifs, touchans, & animés, qui expriment les passions de celui qui parle, & qui par là sont propres à les inspirer à ceux qui l'écoutent. Car, le précepte d'Horace est certain: Si vous voulez que je pleure, il faut que vous pleuriez vous-mêmes. (...) Or, il arrive quelquefois que les discours les plus simples, les plus doux, & les plus tranquilles, font naître des passions violentes." p. 259ff

Zum Verhältnis von Apathie und Pathos im Begriff des sublime cf. Brody, a.a.O. p. 38ff

Brody weist nach, dass auch der Begriff des hypsos beim Anonymus in Verbindung mit "sobriety" und "calculation" gedacht ist. Das Erhabene kommt zur Geltung erst dann, wenn es im richtigen Moment angewandt wird - diesen Moment auszumachen, bedarf es der "sobriety". Wo er erreicht ist, benennt ihn der Anonymus mit einem zentralen Begriff spätantiker Philosophie: mit dem Begriff des Kairos. Brody weist sehr richtig darauf hin, dass mit dem so verstandenen hypsos ein Inbegriff rhetorischen Zweck-Mittel-Denkens gemeint sei: "the idea of choice itself, just as the notion of kairos, presumes a prior sense of appropriateness of means to an end." p. 42

- 2) In der KdU: "Aber (welches befremdlich scheint) selbst Affektlosigkeit (apatheia, phlegma in significatu bono) eines seinen unwandelbaren Grundsätzen nachdrücklich nachgehenden Gemütes ist und zwar auf weit vorzüglichere Art (als der Enthusiasmus, C.H.) erhaben, weil sie zugleich das Wohlgefallen der reinen Vernunft auf ihrer Seite hat. Eine dergleichen Gemütsart heisst allein edel; welcher Ausdruck nachher auch auf Sachen, z.B. Gebäude, ein Kleid, Schreibart, körperlichen Anstand u.dgl. angewandt wird..." ed.Meiner p. 120

Boileau hat die fast vierzig Jahre dauernde Diskussion mit Huet als ein "profaner" Autor geführt. Das Konzept der biblischen simplicité ist jedoch theologischerseits sowohl vor als auch nach Erscheinen des "Traité du sublime" begründet und vertreten worden.

Denn freilich ist die dialektische, das mittlere genus dicendi und dessen officium aussparende Beziehung zwischen narrare und movere in besonderer Weise auch für den biblischen sermo humilis konstruktiv. Konstruktiv eben deshalb, weil die "res" der biblischen narratio selbst wieder verbal sind, sog. Wort Gottes verkörpern, welches nicht nur in seiner Historizität, als res, sondern auch und vor allem in seiner Aktualität, als verbum gilt.

Auch der Lehre vom sermo humilis zufolge bedarf Gott keiner Kunst, um zu überreden. Boileau aber nennt es Leistung der narratio, ihn überhaupt zu Wort kommen zu lassen, eine "heimliche Kunst", und eben hierin unterscheidet er sich von der traditionellen Anerkennung der Kunstlosigkeit biblischen Stils.

Und dennoch ist Boileau damit nicht als profaner Autor charakterisiert. Denn eine Apologie der Kunstmässigkeit biblischer simplicité findet sich in dieser Epoche auch in theologischen Kreisen.

Vor allem zwei Autoren müssen hier genannt werden: der Abbé Fleury und Fénelon. Während aber letzterer als Apologet einer neutestamentarischen simplicité vom christologischen Standpunkt her verstanden sein will, hat sich Fleury vor allem mit der alttestamentarischen beschäftigt und damit, wie es scheint, die Argumentation Boileaus mindestens vorbereitet.

Beziehung und persönliche Bekanntschaft zwischen Boileau und Fleury¹⁾ sind dokumentiert. Beide waren Mitglied der Akademie Lamoignon, die, 1668 gegründet, als Sammelpunkt von Humanisten und Parteigängern der sog. Anciens in der "Querelle des Anciens et des Modernes" eine zentrale Rolle spielen sollte.

1) zu Fleury cf. die umfangreiche, auf weitgehend unveröffentlichtes Material gestützte Dissertation von Abbé Gaquère, La vie et les oeuvres de Claude Fleury.

Der bei den Jesuiten ausgebildete Fleury beginnt seine Laufbahn als Jurist. Eine seiner frühesten Schriften, die unveröffentlichten "Dialogues sur l'éloquence judiciaire" von 1664 zieht gegen den Stil der zeitgenössischen Plädoyers zu Felde; gegen die Uebersetzung mit Zitaten und gelehrten Anspielungen, die nur geeignet schienen, die wahren, über Recht und Unrecht entscheidenden Sachverhalte zu verdecken. "La somptueuse abondance de Cicéron était, plus encore que l'atticisme entouré de prestige."¹⁾, lautet ein modernes Urteil. Gegen ciceronische Fülle predigt Fleury demosthenische simplicité, d.h. Wirksamkeit und Sachbezogenheit der Rede. Unter Rhetorik, schreibt Fleury in den siebziger Jahren, verstehe er:

"... l'art de persuader effectivement, soit que l'on parle en public ou en particulier; j'entends ce qui fait qu'un avocat gagne plus de causes qu'un autre; qu'un prédicateur, humainement parlant, fait plus de conversions; ... en un mot, ce qui fait qu'un homme se rend maître des esprits par la parole." (Traité des études. I p. 234f)²⁾

Offenbar unter dem Einfluss Bossuets gibt Fleury um 1672 die Laufbahn eines avocat auf und beginnt die geistliche. Der zu Beginn des Jahres 1673 beendete "Discours sur l'Ecriture Sainte" stellt eine Apologie des biblischen genauer: des mosaischen Stils und der mosaischen simplicité dar und ist, insofern der biblische Stil immer auch als homiletisches Vorbild gilt, zugleich polemisch gegen die "Eloquence de la chaire" gerichtet: schien doch der herrschende Predigtstil nicht weniger als die "eloquence judiciaire" einer Reform zu bedürfen.

1) cf. Du Pasquier, 'Les Plaideurs' de Racine et l'éloquence judiciaire sous Louis XIV:

"Les deux tendances qui s'opposent dans les plaidoiries de 1659 résultent d'influences diverses. Tout d'abord, la fascination exercée par l'antiquité, spécialement par l'antiquité romaine. La somptueuse abondance de Cicéron étoit, plus encore que l'atticisme, entourée de prestige. C'est cette ample vêtement oratoire que l'Antoine Le Maître et ses disciples déployèrent à la barre. Les précieux marquèrent aussi de leur empreinte l'esprit des avocats. Si leur prédilection pour la périphrase ne pénétra pas au prétoire en revanche leur goût pour la métaphore l'envahit. C'est d'eux que procèdent ces comparaisons laborieuses et contournées... Quant à l'abus de la citation, le barreau n'en étoit pas seul infesté: Fénelon le dénonçoit aussi chez les prédicateurs." p. 14

2) zitiert wird nach der zweibändigen Ausgabe Paris 1844

Beide Arbeiten, die "Dialogues..." wie auch der "Discours..." sind Ausdruck einer umfassenderen, radikalen Kulturkritik Fleurys, die sich wohl am deutlichsten in den 1681 erschienenen "Moeurs des Israelites", aber auch schon im frühen, ebenfalls unveröffentlichten "Lettre sur Homer"¹⁾ niederschlägt. Der Begriff der simplicité als kulturkritischer bezeichnet bei Fleury - lange vor Rousseau - ein bestimmtes Ideal von Lebensführung: patriarchalisch, bäurisch, arbeitsam, vom Prinzip der einfachen Bedarfsdeckung bestimmt; kurz, ein Gegenbild zu dem, was Fleury an modernen Lastern kennt:

"... grande inégalité des conditions, ce mépris de travail, cet amour du jeu, cette autorité des femmes et des jeunes gens, cette aversion de la vie simple et frugale."
(Moeurs... I p. 330)

Im Sinne dieses mehr kulturhistorischen als dogmatischen Interesses an religiösen Fragen befasst sich Fleury im "Discours sur l'Ecriture Sainte" vorwiegend mit den Geschichtsbüchern des AT; mosaische simplicité ist gleichbedeutend mit der simplicité der Geschichtsschreibung:

"Tel est le style historique de l'Ecriture sainte, et à ce que l'on dit des tous les livres des Orientaux; les historiens rapportent simplement les faits sans y rien mêler du leur, sans raisonnement, sans réflexion." II p. 376

Diese Feststellung ist aber nun nicht Ausgangspunkt, sondern Ziel des "Discours", mit dem die mosaische simplicité allererst vor der Instanz der herrschenden exegetischen Auffassung gerechtfertigt werden soll. Fleury beschreibt diese folgendermassen:

"On suppose ordinairement que les livres sacrés sont mal écrits, que le style en est bas et grossier, et que le Saint-Esprit a voulu nous marquer par là le mépris qu'il faisait de la sagesse et de l'éloquence humaine; et l'on sait le dégoût que quelques savants des deux derniers siècles ont témoigné pour l'Ecriture et pour la manière de parler." II p. 370f

1) Auszüge veröffentlicht Gaquère, a.a.O., p. 121ff

simplicité im Sinne von "bas" und "grossier" wäre jedoch gleichbedeutend mit ignorance. Demgegenüber muss mosaische Simplicité als Resultat, als weise Beschränkung trotz umfassender Bildung erscheinen. Der auf den oben zitierten Satz folgende lautet:

"Toutefois on ne peut nier que Moïse ne fût un très habile homme, et Saint Etienne nous apprend qu'il avait été instruit dans toutes les sciences des Egyptiens. Or, les Egyptiens en ce temps-là, c'est tout dire." II p. 371

Ist die mosaische Bildung erst einmal bewusst gemacht, so rückt der Stil in ein anderes Licht:

"La création est écrite sans rien donner à la curiosité, quoiqu'il eût été facile à Moïse, s'il eût écrit par des motifs humains, de faire le savant et de débiter la philosophie égyptienne..."
II p. 373

Dass Moses seine Pflicht als Geschichtsschreiber und damit die Pflicht, "simplement les faits" zu berichten, erfüllt hat, wird also als Leistung erst erkennbar daran, dass er auch hätte anders schreiben können. Diese Leistung als menschliche und nicht ausschliesslich als Produkt der Inspiration anzuerkennen, ist nicht ganz selbstverständlich; Fleury sichert sich mit der Bemerkung ab:

"Dieu s'est servi, quand il a voulu, des ignorants et des simples; mais il ne s'est pas défendu d'employer les savants et les grands génies..." II p. 381

Modell der mosaischen simplicité ist nun aber nicht in erster Linie das narrative genus humile des Historikers, sondern der Stil der antiken Werke überhaupt:

"La beauté des plus anciens ouvrages qui nous restent, en quelque genre que ce soit, ne consiste ni dans le superficiel ni dans les petits ornements, mais dans le dessein et la composition de tout l'ouvrage, et l'on voit que l'ouvrier a eu premièrement pour but de prendre le moyen le plus propre pour arriver à la fin, et ensuite à l'exécuter d'une manière agréable." II p. 372

Was also die Werke der Alten auszeichnet und damit die wahre beauté, ist eine simplicité der Zweck-Mittel-Relation: "prendre le moyen le plus propre pour arriver à la fin." Fleury gibt zwei Beispiele:

"Les pyramides d'Egypte sont des masses des pierres sans aucun ornement, mais elle sont de la figure la plus propre pour durer autant que le monde, ce qui était apparemment le but de ceux qui les ont faites.

... Ainsi les anciens poetes ont pris les moyens les plus propres pour émouvoir les passions, et par là donner du plaisir, qui était ce me semble, leur seul dessein." II p. 372

Nicht zufällig, so scheint es, tauchen gerade bei der Bestimmung des Zwecks relativierende Floskeln wie "il me semble" und "apparemment" auf. Das hier berührte hermeneutische Problem ist grundsätzlicher Natur. Denn wer den Zweck bestimmt, bestimmt auch, was simplicité sei; um aber den Zweck bestimmen zu können, müssen die Mittel als Mittel klassifiziert sein. Das aber ist nicht Leistung des Kunstwerks, sondern der Kunsttheorie. Das interpretatorische Verfahren, eine Kunstregel dort, wo sie praktiziert zu werden scheint, dem Autor als Absicht zu unterstellen und anschliessend die Erfüllung dieses Zwecks zu konstatieren, ist freilich ein klassischer Zirkel, der hier jedoch nicht als formaler, sondern als inhaltlicher interessieren muss.

Fleury wählt als konkretes Beispiel für mosaïsche simplicité die Geschichte des Isaakopfers. Was dieses Beispiel illustrieren soll, wird wie im Fall des Fiat lux deutlicher am gegebenen Gegenbeispiel; deutlicher also am vitium als an der virtus. Fleury schreibt:

"Un bel-esprit moderne n'aurait pas manqué de décrire le combat de l'amour qu'Abraham avait pour son fils avec la crainte de Dieu, et de lui faire passer la nuit en soliloque; le prophète ne s'amuse pas à ces petites réflexions, il suppose que vous aurez assez de sens pour juger qu'il (Moses? Abraham?) était touché après ce qui a été dit; mais il (Moses? Abraham?) observe ce qui était important, la diligence avec laquelle il (Abraham) obéit dès le lendemain, et encore il se lève devant le jour." II p. 375_f

1) Der eingeklammerte Text stammt von mir.

Die hier stattfindende Verwechslung der Satzsubjekte ist mehr als nur ein grammatischer lapsus. Die mosaische Ungerührtheit, die zunächst nur im Dienst einer stilistischen Zweckmässigkeit stehen sollte, schlägt unversehens um: aus der mosaischen Zweckerfüllung wird abrahamitischer Gehorsam. Um die Bedeutung dieses sich am grammatischen lapsus freilich nur symptomatisch zeigenden Gedankengangs zu erfassen, gilt es, etwas weiter auszuholen.

Die Beredsamkeit der Hl. Schrift zu verteidigen war ein Anliegen nicht nur Fleurys, sondern auch eines anderen, damals noch berühmteren Besuchers des hôtel de Lamoignon: Bossuets. Ab 1673 datieren die von Bossuet eigens zur Bibellektüre und -diskussion eingerichteten "Conférences sur l'Ecriture Sainte"¹⁾, an denen neben Fleury und anderen später auch Fénelon teilnehmen sollte. Die Beredsamkeit der Schrift zu erweisen, hiess aber zu dieser Zeit noch: ihre rhetorische Leistung würdigen. Der Masstab der Beurteilung ist die klassische Rhetorik, nicht, wie später etwa bei Herder eine wie immer geartete Poetik. Dass dem Juristen Fleury von allen rhetorischen genera orationis das genus judiciale das vertrauteste war, wurde schon erwähnt. "Persuader efficacement" und "se rendre maître des esprits" sind Synonyma für das rhetorische Prinzip des movere, Erregung von Pathos, um den Hörer zu Handlung und Entscheidung zu bewegen.

Kraft ihrer dialogischen Struktur - und der Dialog ist eine der traditionellen Figuren, die für das movere eingesetzt werden können - kraft dieser Struktur also ist die Geschichte Abrahams nach den Regeln des rhetorischen movere gebaut. Hätte Moses, so sagt Fleury, um Worte zu sparen, gesagt: "Dieu commanda à Abraham de lui sacrifier son fils", so hätte er damit weniger Pathos erzeugt: "ce récit seroit beaucoup moins touchant." Andererseits: darzustellen, wie Abraham durch die Worte Gottes "gerührt" wird, hiesse, das Pathos übertreiben und in das vitium des bel esprit verfallen. Zwischen diesem und einem rhetorische ignorance verratenden, nackten Bericht hat Moses die rechte Mitte einzuhalten gewusst:

1) cf. Gaquère, a.a.O., p. 227ff

"... les choses importantes sont peintes comme si on les voyait; vous y trouvez tout ce qui vous doit toucher; et si quelque chose y manque, c'est que l'auteur ne vous avertit pas que vous devez être touché." II p. 376

Nun ist aber das mosaische *movere* selbst nur ein Ausdruck dessen, was inhaltlich geschieht, nämlich Ausdruck eines ungleich nachhaltigeren, göttlichen *movere*; denn Abraham ist durch die Rede Gottes nicht nur "gerührt", sondern er gehorcht den Worten Gottes. Die Relation von Befehl und Gehorsam ist - wir haben schon darauf hingewiesen - die einfachste Formel, auf die die komplexe Lehre von der *persuasio* gebracht werden kann. Unter allen rhetorischen Mitteln, die den Zweck der Rede: "*persuader effectivement*" zu erreichen dienen, ist der Befehl das "einfachste" und jener antiken *simplicité* am gemässesten: "*prendre le moyen le plus propre pour arriver à la fin*" oder auch "*dire ce qu'il faut dire*".

Das Beispiel vom abrahamitischen Gehorsam steht also nicht nur für eine *simplicité* des narrare, sondern auch für die *simplicité* des *movere*; allgemeiner also für das, was Fleury als Kennzeichen der antiken Werke überhaupt gerühmt hatte: die *simplicité* der Zweck-Mittel-Relation. Aber gerade im gewählten Beispiel zeigt sich, dass der Zweck selbst nicht wählbar, sondern vorgeschrieben ist; dass also das, was vom Standpunkt des Interpreten als Zweckerfüllung sich darstellt, vom Standpunkt des Autors mit Pflichterfüllung gleichbedeutend ist; und nichts anderes besagt die oben festgestellten Kontaminierung der Satzsubjekte, die momentane Identität von Moses und Abraham. Denn wie Abraham, so ist auch Moses durch die göttlichen Worte bewegt; aber wie Moses, so unterdrückt auch Abraham die blosserührung: "*il observe ce qui était important, la diligence, avec laquelle il obéit,...*" Kein Zweifel, dass hinter dieser Identifizierung ein genuin theologisches Anliegen steht. Denn die von Fleury als stilistisches *vitium* deklarierte "blosse Rührung" stellt ja ein religiöses *vitium* ersten Ranges dar, ein Hindernis für unbedingten Gehorsam, der nicht nur von Abraham, sondern von jedem Gläubigen gefordert wird. Denn Rührung, innerer Kampf, die ganze durchs Geschehen übergangene Gefühlswelt könnten gerade im Hinblick auf den Leser und Gläubigen die Antinomie zwischen göttlicher Grausamkeit und kindlich-vertrauendem Gehorsam ans Licht bringen und damit die Frage, warum hier überhaupt Gehorsam gefordert wird. Eben aber diese Antinomie zu verbergen, den

autoritativen Konsensus zu bewahren, das Aufkommen des Zweifels zu verhindern und den Gehorsam Abrahams als fraglos vorbildlich darzustellen, ist die Aufgabe der mosaïschen narratio, die diese wie Abraham "sans raisonnement, sans reflexion" erfüllt.

Die mosaïsche simplicité von ignorance abzugrenzen und im Gegenteil ihre Kunstmässigkeit zu erweisen: davon war Fleury ausgegangen. Die entscheidende Rechtfertigung aber lautet jetzt:

"Mais pour montrer que la simplicité du style des historiens sacrés ne vient pas d'ignorance, il n'en faut point d'autre preuve que cette simplicité même. Ceux qui ont écrit sans art ont marqué tous les mouvements de leur coeur..... il faut donc savoir écrire pour ne pas suivre les écarts que fait faire naturellement l'esprit où la passion." II p. 377

Und er setzt als Beispiel einer exemplarischen, stilistisch-ethischen Pflichterfüllung hinzu:

"On ne doutera pas que les évangélistes ne fussent touchés des souffrances de notre Seigneur, et que, s'ils eussent suivi les mouvements de la nature, ils n'eussent fait de grandes exclamations sur la patience et sur la cruauté des Juifs; mais ils savaient qu'ils écrivaient une histoire." ebd.

Dieser Begriff einer sakral-stilistischen simplicité wird noch deutlicher in der homiletischen Lehre Fénelons werden, in der Lehre also vom sermo humilis des Predigers. Was hier als vitium des bel esprit kritisiert wird, heisst dort: Eitelkeit und amour-propre. Die göttliche Lehre nicht selbst sprechen zu lassen, sondern auszulegen, dem Zeitgeschmack anzupassen und die Wirkung, das movere des Schriftwortes vor der eigenen Eloquenz abhängig machen zu wollen; all dies fällt unter das Verdikt des amour-propre. Der Einfluss der reformatorischen Schriftauffassung "sacra scriptura sui ipsi interpretes" scheint unverkennbar, wenn auch in der quietistischen Sprache Fénelons die der stilistischen komplementäre virtus Selbstverleugnung und indifférence heissen wird.

Genus humile I (Demosthenes)

Der "Discours sur l'Ecriture Sainte" ist trotz allem zunächst eine stilkritische Arbeit. Die Kunstmässigkeit der mosaischen simplicité zu erweisen, ist bei Fleury wie bei Boileau nicht identisch mit einer Apologie des neutestamentlichen sermo humilis. Die sich besonders bei Fleury andeutende petitio principii, wonach die interpretatorisch festgestellte Regelentsprechung auf eine beabsichtigte Regelerfüllung schliessen lässt, macht die für beide Autoren charakteristische Verschränkung von normativer Ethik und Aesthetik sichtbar. Das Kriterium antiker simplicité: "dire ce qu'il faut dire" ist undenkbar ohne ein zugrundliegendes "dire ce qu'il faut faire" und ein "faire ce qu'il faut faire". In diesem Sinne erscheint die Wahl eines alttestamentarischen, die Tradition der jüdischen Gesetzreligion begründenden Textes nicht als Zufall.

Andererseits ist das Konzept der simplicité nicht auf das biblische Exempel beschränkt. Dass Fleury seine juristische Laufbahn mit einer Apologie der demosthenischen simplicité beginnt, so wie später die geistliche mit einer Apologie der mosaischen, macht auf das profane Vorbild jener puristischen Tendenz aufmerksam: auf Demosthenes.

Der mit Demosthenes verknüpfte Begriff der simplicité ist nun aber von vornherein von der klassischen Ueberlieferung über die generische Bedeutung hinaus zu einer eigenen Stilqualität erklärt worden: der sog. attischen¹⁾. Der Disput zwischen Attizisten und Asianern braucht hier nicht ausführlich dargestellt zu werden. Problemgeschichtlich gesehen bildet er jedoch ein Modell dessen, was im Frankreich des XVII Jahrhunderts den Namen einer "Querelle des Anciens et des Modernes" erhalten hat. Aber deutlicher noch als in dieser steht im Disput zwischen Attizisten und Asianern das attische Konzept einer generischen simplicité, d.h. Ablehnung

1) cf. Kennedy, The Art of Persuasion in Greece, p. 301ff und 330off. Dort auch weitere Literaturangaben.

allen Redeschmucks, äusserste, bis zur Pedanterie reichende Sachlichkeit, im Vordergrund. Andererseits hat die Verurteilung des asianischen Schwulstes und seiner manieristischen Züge eine deutliche Entsprechung in der Abwehr der *grands mots* und des aus Italien kommenden Pointenstils durch die Anciens im XVII Jahrhundert.

Die Darstellung des attischen Stils bei Cicero und seine Einschätzung des Demosthenes ist nicht ganz identisch mit der des XVII Jahrhunderts. Modell des attischen Stils ist bei Cicero weniger Demosthenes als vielmehr Lysias. Dessen auf das *genus subtile* (*humile*) beschränkte Eloquenz erhält bei Cicero die Attribute der *venustas*, der *urbanitas*, der schlichten Eleganz; Attribute, die in der Folgezeit einen eigenen, noch zu behandelnden Begriff der *simplicité* konstituiert haben. Demgegenüber ist Demosthenes in ciceronischer Sicht zwar auch attischer Redner, aber mehr als das: ein Redner, der zu bewegen und hinzureissen versteht.

Die Beurteilungen des Demosthenes im XVII Jahrhundert - mindestens in dem hier behandelten Zeitraum - fassen dagegen auf einem traditionsreichen Vergleich zwischen Demosthenes und Cicero selbst. Schon Plutarch hatte beide Redner in ihrem Charakter, ihrem Stil, in Lebenslauf- und Lebensführung miteinander verglichen; ebenso auch der Gegner des Anonymus, der Attizist Caecilius; nicht zuletzt aber auch der Anonymus selbst. Dessen Parallele zwischen Demosthenes und Cicero findet sich in eben dem Kapitel über Amplifikation, an dem sich die Boileausche Abgrenzung des *stile sublime* von *le sublime* orientiert; und in dem er in einer deutlich tendenziösen Uebersetzung das Verhältnis von *hypsos* und *amplificatio* als eines von *sublime* und *pompe*, als *virtus* und *vitium* bestimmt. Nun ist es aber gerade diese Unterscheidung zwischen einem "vertikalen", intensiven *hypsos* und einer "horizontalen", extensiven *amplificatio*, die beim Anonymus der Vergleich zwischen Demosthenes und Cicero illustrieren soll, ohne dass ein Werturteil gefällt würde:

"La même difference, à mon avis, est entre Demosthene et Ciceron pour le Grand et le Sublime... En effet, Demosthene est grand en ce qu'il est serré et concis; et Ciceron, au contraire, en ce qu'il est diffus et étendu. On peut comparer ce premier, à cause de la violence, de la rapidité et de la force et de la vehemence avec laquelle il ravage, pour ainsi dire, et emporte tout, à un tempeste et à un foudre. Pour Ciceron, on peut dire, à mon avis, que comme un grand embrasement il devore et consume tout ce qu'il rencontre, avec un feu qui ne s'éteint point, qu'il repand diversement, dans ses ouvrages, et qui, à mesure qu'il s'avance, prend toujours de nouvelles forces." TDS p. 72f

Boileau hat an dieser Stelle eine nicht unbeträchtliche Konjektur vorgenommen, die erkennen lässt, dass für ihn ^{der} eigentlich erhabene Redner Demosthenes, nicht aber Cicero ist. Mit dieser Auffassung widerspricht er freilich dem Anonymus nicht, wenn dieser im ersten Kapitel die Wirkung des hypsos so beschreibt:

"Mais quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre, et presente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble." TDS p. 50

Dennoch wird der Begriff des hypsos von Boileau eingeengt. Die klassisch-philologische Forschung hat glaubhaft gemacht, dass der Anonymus, als Anhänger des Poseidonius, ein ausgesprochener Platonverehrer gewesen sein muss.¹⁾ Die Konjektur Boileaus nun besteht in der Auslassung einer verderbten Passage zwischen dem Absatz über Amplifikation und dem Cicero-Demosthenes-Vergleich. Diese bruchstückhaft erhaltene Passage nun scheint ebenfalls einen Vergleich zwischen zwei Rednern zu enthalten, und aller Wahrscheinlichkeit nach hat der Anonymus hier, analog zu Cicero, Plato mit einem andern Redner verglichen.²⁾ Aus der Konjektur Boileaus lässt sich schliessen, dass

1) cf. Mutschmann, Tendenz, Aufbau und Quellen der Schrift über das Erhabene, p. 52ff

2) Die fehlende Stelle hat Boileau in den Remarques übersetzt: "Celui-ci est plus abondant et riche. On peut comparer son éloquence à une grande mer qui occupe beaucoup d'espace, et se repand en plusieurs endroits. L'un, à mon avis, est bien plus pathétique, et a bien plus de feu et d'éclat. L'autre demeurant toujours dans une certaine gravité pompeuse, n'est pas froid à la vérité, mais n'a pas aussi tant d'activité ni de mouvement." TDS p. 204
Boileau sagt nicht ausdrücklich, welche Redner hier gemeint sein könnten, lehnt aber eine Deutung auf Cicero und Demosthenes ab. Schon Tollius, der Herausgeber und Uebersetzer des Anonymustraktats (1694) ins Lateinische, vermutet aber einen Vergleich zwischen Plato und Demosthenes; und auch die neuere Forschung scheint dieser Meinung zu sein. Lebègue übersetzt: "... c'est avec cette abondance de richesse que, pareil à un mer (Platon?) se repand maintes fois sur un large espace de grandeur" p. 21 und Fyfe: "I should say then that in point of style the orator (Demosthenes), being more emotional, has abundant warmth and passionate glow, whereas Plato, steady in his majestic and stately dignity, is far from cold, yet does not flash such fire."

er das zuvor so negativ beurteilte Attribut der *abondance* (*amplificatio*) zwar Cicero, nicht aber Plato zukommen lassen will. Dieser Schluss lässt sich noch von anderer Seite begründen. Seit Plutarch hat der Vergleich zwischen Cicero und Demosthenes im Dienst eines Wettbewerbs zwischen griechischer und römischer Kultur gestanden. Die humanistische Orientierung der Mitglieder der Akademie Lamoignon aber steht ausser Frage.¹⁾ Boileaus Bruder war Graecist; und Fleury hatte nicht nur eine "Lettre sur Homer", sondern auch einen "Discours sur Platon" verfasst. Der humanistische Rekurs hinter die römische Latinität zurück zum Hebräischen und Griechischen bedeutet eine Absage weniger an den römischen Stoizismus als vielmehr an die römische Urbanität und zivilisatorische Prachtentfaltung; kulturelle Errungenschaften also, die die Verteidiger der "Anciens" in der eigenen Gegenwart, in der höfischen und Salonkultur wiederfinden und kritisieren konnten.

Andererseits war die Akademie nicht so weltanschaulich gebunden, dass nicht auch andere Stimmen hätten zu Wort kommen können. So etwa verfasste der Jesuit Rapin in den siebziger Jahren im Auftrag des Präsidenten de Lamoignon ganz im Sinne der plutarchischen, Parallelen zwischen griechischen und römischen Autoren; unter anderem also auch eine Parallele zwischen Cicero und Demosthenes, in der gerade nicht Demosthenes, der Grieche, sondern Cicero, der Römer, höher bewertet wird. Wir werden auf diese Arbeit noch zurückkommen. An dieser Stelle sei nur auf die von Rapin vermerkten negativen Aspekte der demosthenesischen Beredsamkeit hingewiesen: auf die mangelnde Ehrfurcht vor Höheren, auf Härte und Trockenheit, auf Strenge bei ungezügelterm Temperament. Die kürzeste Formel, auf die Rapin das Verhältnis der beiden Redner bringt, lautet:

"A la vérité l'éloquence de Cicéron charme les esprits, mais celle de Demosthène les étonne; l'une se fait aimer, l'autre se fait craindre & obeir." vol I p. 79²⁾

1) cf. Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau, p. 112ff und Gaquère, a.a.O. p. 129ff

2) Zitiert wird nach der zweibändigen Ausgabe La Haye, 1725

Und er fährt fort:

"Si j'avois à parler à des gens au dessus de moy, je voudrais plaire comme Cicéron; si j'avois à parler à un peuple au-dessous de moy, je voudrais étonner comme Demosthène." ebd.

Diese Kontrastierung von ciceronischer Gefälligkeit und demosthenischer, gehorsamfordernder Härte ist nun aber auch kulturunabhängig, genuin rhetorisch begründbar. Denn, so sagt Rapin,

"... Demosthène étoit bien plus grand accusateur que Cicéron. Car il n'y a presque défendu personne: son humeur severe luy donnoit un air contrariant. Et Cicéron n'a accusé que fort peu de gens: son naturel luy portoit à la douceur..." vol I p. 76

Deutlicher noch ordnet André Dacier in seiner Uebersetzung der Plutarchischen Parallele die ciceronischen, bzw. demosthenischen Stileigentümlichkeiten den beiden genera orationis zu, wenn er schreibt:

"La gravité, l'énergie, la force doivent être le partage des Avocats. La grandeur, la magnificence du style sont pour ceux qui font des discours pour l'ostentation & la pompe." vol 7 p. 346f Anm. 1)

Die angedeutete Zuordnung der beiden Redner zu den beiden wichtigsten genera orationis führt wieder zum Anfang zurück. Denn es ist offenbar, dass auch für Boileau die am genus judicale orientierte Bestimmung der Beredsamkeit massgebend ist, das, was Fleury "se rendre maître des esprits" und "persuader effectivement" genannt hatte. Das Ideal der demosthenischen Beredsamkeit ist gleichbedeutend mit dem Ideal einer Rede als actio; eine Forderung, die epideiktische Gefälligkeit nicht erfüllt. Das von Rapin gegebene Stichwort: Gehorsam, macht aber zugleich sichtbar, wo dieses Ideal allein verifizierbar ist: dort nämlich, wo das Publikum "au-dessous" ist, wo Autorität nicht mehr erkämpft zu werden braucht.

Damit erweist sich in der Interpretation Boileaus die attische simplicité der demosthenischen Beredsamkeit als das profane Modell einer simplicité des movere - wenn auch der mit Demosthenes assoziierte Begriff der geballten Kraft von der ge-

1) Zitiert nach der Ausgabe Amsterdam 1737

lassenen Potenz des göttlichen Fiat lux noch deutlich unterschieden bleibt. Dass jedoch andererseits die Wahl des Fiat lux im Hinblick auf das demosthenische Ideal erfolgt sei, lässt sich inhaltlich bestätigen; ist doch das blitzartige "Und es ward Licht" nichts anderes, als das wörtlich genommene, seit jeher mit Demosthenes verknüpfte Natursymbol: "il renverse tout comme un foudre." ¹⁾

-
- 1) cf. Schindel, Demosthenes im 18. Jahrhundert: "Die Vorstellung von Donner und Blitz ist zunächst verbunden mit der Eloquenz des Pericles (Aristophan. Ach. 530/31) Infolge der schon von antiken Kritikern festgestellten Aehnlichkeit zwischen der perikleischen und demosthenischen Eloquenz (zuerst Philod. Rhet. I, 336/37 Sudhans) ist das Bild dann wohl auf Demosthenes übertragen worden, vgl. Cicero, orator 234 und auct. de subl. 12,4." P. 48 Anm. 4
- Die Metapher spielt eine enorme Rolle in der deutschen Grammatik und Sprachlehre des 17. und auch noch 18. Jahrhunderts. Sie entspricht den Vorstellungen militanter Sprachpatrioten von Schottel bis Klopstock, wonach das Deutsche eine Sprache weniger der Autorität als vielmehr der Gewalt sein soll.

2. simplicité und ignorance. Zur "Querelle des Anciens et des Modernes".

Das bisher dargestellte Konzept der simplicité ist von einem Parteigänger der Modernes in aufschlussreicher Weise aufgenommen und kritisiert worden: von dem Architekten Charles Perrault. Dieser, eine Schlüsselfigur in der "Querelle..", und eigentlicher Gegner Boileaus, liess in den Jahren 1688 - 97 die vierbändige "Parallèle des Anciens et des Modernes" erscheinen, um ein für alle Mal die Ueberlegenheit der Moderne zu demonstrieren.

Als Antwort darauf verfasste Boileau die ersten neun "Reflexions critiques sur quelques passages du Rheteur Longin", die - zwar ebenso ausschliesslich dem Angriff der Perraultschen "Parallèle" gewidmet - aber dennoch nicht auf die Kernfrage der "Querelle...": die Frage nach dem Fortschritt der eigenen gegenüber früheren Zeiten, eingehen.¹⁾

In der ironischen Kritik am traditionalistischen Konzept der simplicité zeichnet sich nun die nur scheinbar paradoxe Tatsache ab, dass simplicité gerade dem sogenannten Ungebildeten nichts bedeutet. Die stereotype Deutung, die der President - der Wortführer der Anciens in den Gesprächen - jener simplicité majestueuse gibt: " c'est dire ce qu'il faut dire" entpuppt sich vielmehr als Ideal dessen, der nicht mehr zu solcher simplicité gezwungen ist. Deutlich genug skizziert der Abbé - der Wortführer der Modernes - im ersten Gespräch des zweiten Bandes die Situation der "Ungebildeten",

"qui ont occupé utilement les plus belles années de leur vie, & qui les ont empêchez (!) d'apprendre parfaitement le grec & le latin." II p. 14

und er setzt hinzu, dass die Kenntnis der Sprachen als zweifelhafter Vorzug "jener zu gelten habe, "qui ne peuvent faire rien de mieux." ebd.²⁾

-
- 1) An neuerer Literatur zur "Querelle des Anciens et des Modernes" sind zu nennen: Jauss, Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion; ders., Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität; Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau; und zur Rezeption im 18.Jh: Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18.Jahrhunderts, hrsg. von Werner Krauss und H.Kortum.
Kortum stützt sich in seinem Buch weitgehend auf den von Lucien Goldmann, Le Dieu caché, erarbeiteten Nachweis des engen Zusammenhangs zwischen Jansenismus und noblesse de robe und ordnet zu Recht die Gruppe der Anciens dieser ideologischen Konfiguration zu.
- 2) Zitiert wird nach dem Faksimiledruck der Originalausgabe 1688-1697, München 1964.

Dieses freilich bissige Argument ist von den Gegnern Perraults beharrlich übergangen worden und nicht zuletzt hieraus resultiert die Schwäche der Boileauschen "Reflexions", die ausschliesslich die mangelnde Sprachkenntnis Perraults zur Zielscheibe des Spottes machen.

Gleich zu Beginn des ersten Bandes, der 1688 und also schon nach dem Beginn des Streites zwischen Boileau und Huet erschien, wird das simplicité-Ideal der Gebildeten dem spontanen Urteil des Ungebildeten kontrastiert. Der Chevalier - ebenfalls Parteigänger der Modernes - erzählt eine Anekdote über einen M. de Racan: dass dieser, weil er weder das Griechische, noch das Lateinische beherrscht habe, sich die Epigramme der Griechischen Anthologie habe übersetzen und erklären lassen; dass er aber die meisten "d'une froideur & d'une insipidité inconvincables" gefunden habe, worauf man ihn belehrt habe

"que c'estoit des Epigrammes à la Grecque dont la simplicité & la naïveté estoient mille fois préférables à tout le sel & à toutes les pointes des autres Epigrammes." I p. 36f

Und der Chevalier fügt folgende Geschichte hinzu:

"A quelques jours de-là ils furent invités à un repas où l'on servit une soupe fort maigre, fort peu salée, & qui n'etoit; à la bien définir, que du pain trempé dans de l'eau chaude. Le deffenseur de l'Antologie qui avoit tasté de la soupe, demanda à Monsieur de Racan ce qu'il luy en sembloit. Je ne la trouve pas à mon gré, luy repondit-il, mais je n'ose pas dire qu'elle est mauvaise, car peut-être est-ce une soupe à la Grecque."

ebd p. 3

Dieser einleitenden Persiflage korrespondiert der Abschluss des dritten Bandes von 1692, der die von Le Moyne, Bouhours und Menestrier propagierte Devisenkunst als Errungenschaft der Modernes mit der antiken Medaillenkunst vergleicht. Strittiger Punkt ist die Beschriftung. Das Devisenmotto hatte laut theoretischer Begründung doppelsinnig zu sein; es musste sowohl auf den dargestellten Gegenstand, als auch auf den Devisenträger beziehbar sein. Demgegenüber ist die Historisches mitteilende Medailleninscription eindeutig, und um diese Eindeutigkeit entspinnt sich folgender Dialog:

"Le Président: "C'est cette simplicité - la mesme qui est adorable que l'on cherche avec tant de peine, & qu'on ne sauroit attraper."

L'Abbé: "Ou est donc le charme & le merite de cette simplicité."

Le Président: "C'est qu'elle dit ce qu'il faut dire, & rien davantage."

Le Chevalier: "Nous devons donc faire une grande estime des ecriteaux qu'on met aux portes des maisons: 'Maison à louer pour Pasques'. Il est certain que ces paroles, ou cette Legende, si vous voulez, disent ce qu'il faut, & rien d'avantage."

Die Beispiele belegen, dass für Perrault Kunst oder gar Fortschritt in der Kunst nichts mit einem "dire ce qu'il faut dire" zu tun haben, mag auch immer sich auf diesem Wege Kunst, zumindest Rede als Kunst, sich von selbst als überflüssig herausstellen und als Luxus. Eben diese Auffassung spiegelt sich auch, wie Jauss betont hat, in dem "modernen" Verständnis der inventio. Hatte die technische inventio der Antike, genauer: des kulturgeschichtlichen Anfangs sich noch an den einfachsten Bedürfnissen orientieren müssen, so zeichnet sich die inventio der Modernes gerade durch ihre "künstliche Planmässigkeit und Unabhängigkeit von natürlichen Bedürfnissen"¹⁾ aus.

In diesem Sinne verteidigt der Abbé etwa auch die moderne Tragödie. Während der Président zugunsten der antiken wiederum nichts anderes zu sagen weiss, als:

"C'est cette grave simplicité qui rend les Pieces de théâtre des Anciens si belles, si venerables & si je l'ose dire, si adorables", III p. 202

so ist eben diese simplicité für den Abbé Grund genug, der antiken Tragödie den Spielcharakter abzusprechen:

"mais enfin ces Tragedies estoient si simples, si denuées de toute intrigue, & de tout ce qu'on appelle jeu de Théâtre qu'il n'y avoit pas de quoy occuper le quart de l'attention des spectateurs."
III p. 202

In der Tat charakterisiert solche Zulassung von Ablenkungsmanövern innerhalb der Kunst diese selbst in einem sehr treffenden Sinne als Ablenkung, als Zerstreuung. Dass aber das Ideal der simplicité, soweit es sich auf Rede bezieht, gerade das Ideal einer praktisch wirksamen, und in diesem Sinne notwendigen Rede einschliesst, wenn nicht sogar ausmacht, wird besonders deutlich

1) cf. Jauss, Aesthetische Normen..., p. 49

an der Diskussion um Demosthenes. In ironischer Spiegelung taucht die Abhängigkeit des "dire ce qu'il faut dire" von einem "dire ce qu'il faut faire" auf, wenn der President vom Abbé verlangt:

"faites-moy voir que nos orateurs remuent des peuples entiers, & qu'ils soient maîtres de la paix & de la guerre que l'on faisait, ou que l'on ne faisait pas autrefois, selon qu'il leur plaisait de le persuader." II p. 256 ,

womit er eine bis weit ins 18. Jahrhundert reichende Idealvorstellung von dem, was Worte praktisch wirken können, formuliert; ein Ideal übrigens, welches durch die Ablösung der Poetik von der Rhetorik keineswegs an Gültigkeit verloren, sondern höchstens durch die rhetorische Zielsetzung der Predigt noch nachhaltiger tradiert wurde: schien doch in der Predigt ein wesentlicher Stein des Anstosses, das Moment der Unlauterkeit im Begriff der persuasio zu fehlen, weil Gott selbst die Arbeit des movere übernommen zu haben schien.

Nicht mit dieser, vorwiegend protestantischen Rhetorikkonzeption und -rezeption zu verwechseln ist die in der Antwort des Abbé skizzierte "éloquence de la chaire". Die Argumentation, mit der der Abbé dem Wunsch des Président nach demosthenischer Redeherrlichkeit begegnet, lässt die Partei der Modernes so sehr als christlich-zivilisierte hervortreten, dass das Votum des Président als schlechthin barbarisch erscheinen muss. Denn, so sagt der Abbé, während früher die Zuhörer, ungebildet und leicht erregbar, einfach zu überreden waren, hat heutzutage, wo es eine eigentlich politische Rede nicht mehr gibt, der Prediger mit einem gebildeten Publikum zu rechnen; ja, er hat darüberhinaus noch die viel diffizilere Aufgabe, seine Zuhörer so zu bekehren, dass sie

"... sortent de l'Auditoire, convaincus des veritez les plus incomprehensibles, desabusez de leurs plus anciennes préventions, & resolus de combattre les inclinations de leur coeur les plus cheres & les plus tendres. Faire ces sortes de conquestes est quelque chose de bien plus beau & de bien plus difficile, que de faire prendre ou quitter les armes à un peuple qui va comme on le pousse pour peu qu'on le prenne, parce qu'il aime ou parce qu'il craint." II p. 258

Es entspricht der oben angedeuteten Tendenz Perraults, den Fortschritt der Modernes dort zu sehen, wo die einfache Bedarfsdeckung überschritten wird, wenn der Abbé kurz darauf das Wesen der Eloquenz in ihrer Unabhängigkeit von der behandelten Materie bestimmen kann: wichtiger als das, was gesagt wird, ist, wie es gesagt wird:

"En un mot, l'Eloquence ne depend point de la matiere dont elle parle, mais de la maniere dont en elle parle." II p. 259

Diese scharfe Unterscheidung zwischen matiere und maniere, zwischen res und verba, steht nun freilich der gerade erst von Boileau wieder proklamierten Forderung nach dem aptum entgegen. Andererseits ist Perrault von hier aus besser als andere Kritiker in der Lage, das Schlagwort von der simplicité du sublime oder der simplicité majestueuse als stilistisches Paradoxon zu erkennen. Denn auf den - zweifellos Boileau karrikierenden - Satz des Président:

"... admirons la simplicité majestueuse qui regne dans les ouvrages de Demosthene, preferable mille fois à toute l'abondance & à tous les ornemens de ceux qui l'ont suivy." II p. 173,

antwortet der Abbé:

"Je soustiens deux choses, la premiere, que la simplicité de Demosthene que nous venons de voir n'est point majestueuse, & la seconde, que quand elle le seroit il a eut tort de n'y avoir pas joint de la pompe & de la magnificence dans un ouvrage qui en demandoit." ebd.

woraufhin ausgerechnet der Président in dieser Antwort "deux paradoxes bien surprenans" findet.

Um Sinn und Berechtigung des vom Abbé vorgebrachten Einwandes zu verstehen, müssen wir etwas weiter ausholen. Die Forderung der klassischen Rhetorik nach dem aptum: nach dem "schicklichen" Wort, stellt ein zugleich stilistisches und ethisches Gebot dar.¹⁾ Jedoch die Wahl eines sowohl für die res als auch für die officia passenden Wortes setzt eine gültige Rang- und Wertordnung

1) zur Lehre von dem aptum cf. vor allem Fischer, Gebundene Rede; p. 184ff

allererst voraus; einen Masstab des Schicklichen, der eine richtige Zuordnung allererst ermöglicht und umgekehrt das Unschickliche erkennen lässt. Andererseits konzidiert die Idee des aptum auch eine Rang- und Wertordnung der verba, aufgrund derer eine Zuordnung, eine Entscheidung, das Schickliche zu sagen oder auch nicht zu sagen, erst möglich ist.

Mit dieser relativen Selbständigkeit der geordneten res und der geordneten verba bleibt der individuellen rhetorischen Leistung innerhalb der klassisch-paganen Rhetorik ein Spielraum, der von der sogenannten schöpferischen Leistung ebenso weit entfernt ist, wie von der Konzeption des sermo humilis, in dem nur noch die "Sache selbst" zur Sprache zu kommen scheint.

Die rigorese Trennung der res von den verba, der matiere von der maniere nähert sich aber dem Begriff des Schöpferischen in dem Masse, wie der Stil über die Rangordnung der res zu bestimmen hat. Denn wo die stilbestimmende Funktion der res endet, beginnt die wertbestimmende des Stils. Perrault gibt ein sinnreiches Beispiel für eine solche selbst werthaltige res:

"Si l'Eloquence dependoit de la matiere, il faudroit dire qu'une lettre de Change de cent mille écus seroit plus eloquente que toutes celles de Pline & de Ciceron..." II p. 260

Wenn Perrault nun für die erhabene res auch einen erhabenen Stil verlangt, so entspricht das weit eher der klassisch-rhetorischen Forderung nach dem aptum, als die "simplicité" Boileaus, die ja offenbar nicht mehr vom paganen Modell der Zuordnung, sondern vom christlichen der Unterordnung bestimmt wird. Der Verzicht jedoch auf eine stilistische Kennzeichnung der erhabenen res, der Verzicht also auf die grands mots, setzt nicht nur Rangordnung voraus, sondern vor allem das vorgängige Wissen darum, einen Konsensus über ihre Verbindlichkeit.

Demgegenüber ist die aptische Darstellung immer auch ein Erkennungszeichen für den Hörer, der nichts von der Sache vorgängig weiss; ja, wo wie bei Perrault die res überhaupt nicht mehr stilbestimmend sind, ist die "maniere" das einzige Mittel zur

Wertbestimmung. Mit anderen Worten: die Forderung nach der Erkennbarkeit der erhabenen res, nach einer stilistischen Manifestierung ihrer sublimité verrät "ignorance".

Ein Blick auf die Diskussion um den Begriff des ordre wird das hier zugrundeliegende Problem deutlicher machen. Zum ordre der antiken Autoren bemerkt der Abbé:

"Quand on lit leurs ouvrages, on ne scait la plupart du temps, où l'on est, d'où on est parti, par où l'on passe, & moins encore où l'on va. On commence par s'en imputer la faute de soy-mesme, n'osant pas imaginer que de grands personnages ayent manqué en des choses si essentielles, & qui se trouvent dans presque tous les ouvrages d'aujourd'huy. On veut toujours que si l'on n'entend pas bien la suite de leurs raisonnemens, c'est faute d'y apporter une attention suffisante, mais dès qu'on se donne la peine d'en faire l'analyse, on voit que si on n'y a pas trouvé d'ordre ny de methode, c'est qu'effectivement il n'y en a pas."

Le President: "J'avoue que l'ordre est une tres-belle chose, aussi les Anciens ont-ils eu l'Art d'en mettre suffisamment dans leurs ouvrages, mais par un autre Art mille fois plus beau & plus difficile, ils ont scû le cacher adroitement."

Le Chevalier: "Ils l'ont caché si adroitement qu'on ne le voit point."
II p. 66ff

Wir haben auf den Begriff der "heimlichen Kunst" und der mit diesem verknüpften Kongenialitätsforderung bereits hingewiesen. Die an dieser Stelle folgende Rechtfertigung des "ordre caché" durch den Président nimmt das Problem wieder auf und macht, wie alle Karrikatur, in der Uebertreibung deutlicher, worum es geht.

"L'homme est naturellement orgueilleux, & ne souffre qu'avec peine toute sorte de supériorité. L'air du Maître & de Pedagogue, inséparable de tout ce qui est trop methodique, revolte l'Auditeur superbe qui refuse de recevoir les enseignemens, parce qu'on semble s'elever au dessus de luy, en le traittant d'écolier & de disciple: au lieu que quand les mesme instructions sont un peu déguisées, & viennent à luy, non point sous la forme & le visage d'instructions, mais comme des vérités que le discours amene naturellement, il les aime, il les embrasse... Il est constant qu'il prends plus de plaisir à découvrir lui-même comme un homme éclairé, les raisons & les conséquences de toutes choses, que lorsqu'on les luy fait toucher au doigt, ainsi qu'à un ignorant incapable de rien suppléer de luy-même..."
II p. 74

Die in dieser Diskussion skizzierten Parallelsituationen Text - Interpret; Lehrer - Schüler, erklären sich gegenseitig. Das Votum des Président lässt den Abbé eben als jenen "ignorant incapable de rien suppléer de luy-même" erscheinen, weil er nicht wie ein aufmerksamer Schüler den "ordre caché" gefunden, ja, sogar ausdrücklich überhaupt keinen ordre entdeckt hat, und dies als Mangel des Textes erklärt. Der Schüler dagegen erscheint zwar per definitionem als "ignorant", ist aber in Wahrheit der "homme éclairé", der dort, wo er den ordre caché findet, dies als eigene Leistung verbuchen kann; dort aber, wo er ihn nicht findet, dies als eigenen Fehler betrachten muss. Nichts anderes, als das vorgängige Bewusstsein der Textautorität ist hier entscheidend. Während der homme ignorant Kritik am Text üben kann, übt der homme éclairé oder homme d'érudition Selbstkritik; während der homme ignorant auf einem für ihn erkennbaren ordre bestehen muss, kann der homme d'érudition im Bewusstsein der eigenen Leistung auf eine solche Aeusserlichkeit verzichten. Dass aber diese Verstehensleistung nicht an einem beliebigen Text, sondern an einem autoritativen sich vollzieht, und dass umgekehrt die Kritik des homme ignorant mit einer Kritik an der Autorität gleichbedeutend ist: das ist das Entscheidende.

Das hier sich andeutende Verhältnis von érudition und ignorance wird besonders augenfällig in der Diskussion der homerischen Frage. Perrault vertritt, wie nicht anders zu erwarten, den Standpunkt, die homerischen Epen seien nichts anderes, als "un amas... une collection de plusieurs petits Poèmes de divers Auteurs qu'on a joints ensemble." III p. 33

Wie Boileau und Fleury in Wirklichkeit "l'unité, la beauté, et l'admirable construction des Poèmes"¹⁾ bewundern, so auch in der Karrikatur. Der Président erwidert:

1) Diese Auffassung hat vor allem Le Bossu in seinem "Traité du Poème epique" (1674) vertreten. Das Buch hatte 6 Auflagen.

Pour juger si la Fable de l'Illiade est belle ou non, il ne faut que la considérer en elle-même. Homere a eu dessein de composer un poëme dont la lecture fût agréable, & tout ensemble utile à sa patrie, en insinuant aux Grecs que rien ne pouvoit leur être plus nuisible que la discorde, n'y rien de plus avantageux que d'être unis ensemble. Pour cela il fait voir dans son Illiade, que tant qu'Achille fut brouillé avec Agamemnon, toutes sortes de malheures arrivèrent aux Grecs; mais que lors que ces Princes furent reconciliez, toutes choses leur succéderent heureusement. Il déduit tout cela avec des Episodes si bien assortis, qu'on ne sçait qui domine le plus dans ce beau Poëme, ou de l'agréable, ou de l'utile..." III p. 39f

In diesem Votum entfalten sich die Voraussetzungen der érudition plastisch genug. Homer wird am horazischen "prodesse et delectare" gemessen und für gut befunden: denn die Epen sind gleichermaßen utile und agreable. Dies festzustellen ist freilich Sache der erudition, die allererst eine Kenntnis der Kunstregel vermittelt. Dass nun Homer sich diese Regel als zu erfüllenden Zweck vorge-setzt habe, dass er den "dessein de composer un poëme... agréable, & tout ensemble utile" gehabt habe, macht auf die hier zugrunde-liegende petitio principii aufmerksam, die sich schon bei Fleury zeigte. Dass es Sache der erudition sei, die "unité de dessein" und damit die individuelle Autorschaft Homers festzustellen: dieser Sachverhalt charakterisiert sehr genau, was wir oben als "Leistung" des homme erudition bezeichnet haben. Die Apologeten der Anciens sind zugleich Apologeten antiker Vorbildlichkeit und Autorität. Die Auslegung aber eines "vorbildlichen" Textes sieht sich - anders als der "unvoreingenommene" Leser, als der homme ignorant - vor der Aufgabe, den Text zu rechtfertigen, zu affirmieren; scheinbar Sinnloses als sinnvoll zu erweisen und damit umgekehrt das Sinnlose der Auslegung zuzuschreiben. Der Fortschritt vom Sinnlosen zum Sinnvollen ist immer zugleich ein Fortschritt der erudition: eine philologische Theodizee. Eben deshalb aber muss in den Augen der Anciens das Argument der kollektiven Autorschaft, oder gar die Feststellung, die homerischen Epen seien "sans unité de dessein" mit dem Bekenntnis der ignorance identisch sein.

Der Begriff der Textautorität ist aber von der Autorität der Tradition, von einem durch die Epochen reichenden Konsensus der Hommes d'érudition untrennbar. Gewissermassen vulgärhermeneutisch ist die Anrufung all jener Autoritäten, die dem Président zufolge schon immer die Grösse Homers bestätigt haben; ja, auch Boileau greift im Préface seiner "Traité du sublime" zu Autoritätsargumenten wie:

"Quelque assurance pourtant que ces Messieurs (= die Kunstkritiker der Zeit) ayent de la netteté de leur lumieres, je les prie de considerer que ce n'est pas ici l'ouvrage d'un Apprenti que je leur offre; mais le chef-d'oeuvre d'un des plus sçavants Critiques de l'antiquité." p. 45

und er vollendet den Angriff auf die selbstsichere Kritikbereitschaft des homme ignorant, der einfach von jener Autorität nichts weiss, mit den Worten:

"Que s'ils ne voyent pas la beauté de ces passages (= des Anonymus), cela peut aussi-tost venir de la foiblesse de leur veuë que de peu d'éclat dont ils brillent." ebd.

Unter allen Einzelproblemen, die das Schlagwort von der simplicité der Antike deckt, scheint dieses - mindestens für die Problemstellung der "Querelle" - das wichtigste zu sein. Das Verhältnis von affirmativer Auslegung und Textautorität bestätigt die prinzipielle Verschränkung von Autorität und simplicité und bezieht sie nicht nur auf den Umgang des Philologen mit dem Text, sondern vor allem auf den Umgang der Modernen mit der Antike. Der Disput um die homerische simplicité unter dem doppelten Aspekt: als simplicité des epischen ordre im Hinblick auf die Kunsttheorie und im Hinblick auf die homerische Frage, als "unité du dessein" und der daraus abgeleiteten Antwort: dass nur ein Individuum als Autor gelten könne - dieser Disput legt offen zutage, wie mit dem Autoritätsverlust auch die vermeintliche simplicité fragwürdig wird; oder umgekehrt: wie die vorgängige Anerkennung des verbindlichen Zwecks von Poesie, dem "être utile et agréable", eine simplicité der Zweck-Mittel-Relation allererst konstatieren lässt.

Damit wird aber auch das eigentümliche Komplementärverhältnis von Bildung und simplicité-Ideal als inhaltliches fassbar. Es resultiert - hier im 17. Jahrhundert - nicht aus Bildung "an sich"; nicht das Problem, dass durch die Komplexität der eruditiv erschlossenen Denkmöglichkeiten das Einfache, Grundlegende, Notwendige etc. vergessen oder verloren werden könnte - diese Komplementärbeziehung tritt frühestens im 18. Jahrhundert auf - sondern inhaltlich gerade als Wissen um das Notwendige, um das "dire ce qu'il faut dire", kann die Erudition die Voraussetzung abgeben, unter der simplicité gepredigt werden kann.

Von hier aus rückt nun aber auch der Begriff des superflu in ein helleres Licht. Die von Boileau und Fleury genannten vitia: Rührung und Bewunderung, oder genauer: Bewegung, ohne in Handlung überzugehen, und Bewunderung, ohne das Bewunderte adäquat darstellend nachzuahmen: das sind vitia eines Autors, der sich zu den res interpretierend verhält, der die Verbindlichkeit der res in dem Masse untergräbt, wie die Reflexion über Wirkung und Bedeutung der res sich verselbständigt. Wir sahen am Beispiel der Isaakgeschichte, dass solche Reflexion im Grenzfall mit Ungehorsam, mindestens Unglauben identisch sein kann. Was für das Verhältnis des Autors zu den res gilt, gilt offenbar auch für die Beziehung zwischen Text und Interpret: wenn mit dem Verlust an Autorität die Selbstkritik des Interpreten in "Textkritik" unschlagen kann.

Diese Bedeutung von superflu gilt auch für die im Sinne des Spiels verselbständigte Kunst; für die Loslösung der maniere von der matiere; eine Kunstauffassung, die, gemessen am horazischen "prodesse et delectare", das unverbindliche delectare dem verbindlichen prodesse vorzieht und damit die Trennung des Ethischen vom Aesthetischen vorantreibt. Die positive Bedeutung des superflu: die sich andeutende Möglichkeit einer Neuordnung der res im Spielraum der ästhetischen Unverbindlichkeit, ist aber selbst nichts anderes, als Ausdruck der Fortschrittsidee; eine Antwort der Modernes auf die mit dem Begriff der Identität unlöslich verknüpfte simplicité der Anciens.

3. La "simplicité précieuse". (Perrault, Bouhours.) Zur Aesthetik der délicatesse.

Im Anschluss an die kritische Bemerkung über die vom Président gelobte simplicité majestueuse des Demosthenes entwickelt Perrault, bzw. der Abbé nun aber ein sehr aufschlussreiches, eigenes Konzept der simplicité. Er unterscheidet zunächst zwischen einer "simplicité qui vient de foiblesse & d'indigence" und beschreibt dann

"une autre simplicité qui vient de force & d'abondance, telle que celle qui se trouve dans les discours des hommes graves qui pensent beaucoup & qui parlent peu, qui ayant joint à un genie heureux, un long usage du beau monde, ont le don de se former des idées nobles de toutes choses, & de les renfermer sous des expressions communes à la vérité, mais tres-justes & tres-précieuses. Cette belle simplicité est à l'égard de l'autre ce que l'or est à l'égard du fer & du cuivre, car comme l'or contient en un petit volume la valeur d'une grande masse de ces autres métaux, de mesme le discours où se rencontre cette simplicité précieuse renferme en peu de mots ce qu'un autre discours d'une simplicité commune ne pourroit égaler que par un grand nombre de parolles." II p. 175

Der Text selbst gibt die entscheidenden Stichworte: "belle simplicité" und "simplicité précieuse". Im Hinblick auf die Partei, die Perrault in der "Querelle des Anciens et des Modernes" vertritt, erscheint eine Prägung wie "simplicité précieuse" als contradictio in adjecto: ist doch das Stilideal der sog. Präziösen¹⁾ ein metaphorisch-concettistisches und als solches der "simplicité du sublime" (deren äusserliches Kennzeichen ja zunächst generische simplicité, also Eindeutigkeit ist) entgegengesetzt.

Charakter und Rolle des Préciosité-Ideals, seine Entstehung aus der Salonkultur und damit aus der Konversation, der Anteil der femmes savantes an seiner Verbreitung, all das ist von der Forschung ebenso dargestellt worden wie die Affinität des präziösen Stils zum italienischen Manierismus; eine Affinität,

1) Zur préciosité cf. Adam, Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, vol. II, der vor allem das Liebesideal der Präziösen beschreibt; ferner Ross, Die "Précieuses", ihre Rolle in Gesellschaft und Literatur; der den Begriff im Gegensatz zu Curtius und Bray wieder historisiert und auf den Zeitraum zwischen 1650 und 1660 beschränkt wissen möchte. Ross bemüht sich, das Stilideal der Präziösen vom italienischen Manierismus abzugrenzen, auf deren einheitlicher Grundlage besonders René Hocke in seinem Manierismusbuch besteht; cf. Hocke, Manierismus in der Literatur.

die es offenbar erlaubt, die *préciosité* mit einem umfassenderen, epochenunabhängigen Stilwillen zu identifizieren.

Dennoch scheint die *préciosité* kein genuin literarisches Phänomen zu sein. A. Adam bezeichnet eine psychologische Grundhaltung des um 1654 auftauchenden Frauentyps "*la crainte devant l'amour et le mariage*" als "*essence de la préciosité*"¹⁾: eine Furcht, die sich freilich nur als Furcht vor dem sog. amour ordinaire herausstellt. Das Liebesideal der Preziösen ist in Wahrheit der amour parfait oder die amitié tendre; unerfüllte Liebe also, deren Verherrlichung die umfänglichen Romane der Mlle Scudery gewidmet sind.

Gleichviel jedoch, ob man die stilistischen Excesse des Preziosentums, das Uebersmass an Metaphorik und concetti, an superlativischen Wendungen und elliptischen Ausdrücken als solche ansieht oder als Resultat einer Sublimierung: die Bestimmung der simplicité précieuse des Abbé geht auf all dies nicht ein, sondern reduziert die Preziosität auf ein einziges Stilmerkmal: die Interpretierbarkeit. Denn, so heisst es bei Perrault weiter, die belle simplicité sei einzig daran zu erkennen,

"qu'elle peut estre expliquée par un plus grand nombre de parolles, qui toutes ensembles ne diroient davantage, & qui seroient en quelque façon la monnoye qu'on en auroit rendue." ebd.

Es ist zu fragen, ob Perrault an dieser Stelle den Terminus simplicité in polemischer Absicht gebraucht oder ob tatsächlich das Konzept einer "simplicité précieuse" in den Rahmen der Aesthetik der Modernes sich einfügt. Perrault selbst gibt einen Hinweis, wie diese Frage zu beantworten sei. Auf die oben zitierte Stelle nämlich folgt ein Beispiel, welches nicht ohne Grund auch inhaltlich simplicité thematisiert; es geht um einen Vergleich zwischen der Beschreibung von Bauern. bzw. Provinzlern. durch Theophrast und La Bruyère, durch einen Ancien also und einen Moderne. Beide sind den 1688 erschienen "Caractères" von La Bruyère entnommen. Während nun die theophrastische tatsächlich nicht mehr als Beschreibung ist, lautet der entsprechende Aphorismus La Bruyères:

1) cf. Adam, a.a.O., p. 23

"La Province est l'endroit d'où la Cour, comme dans son point de vue paroist une chose admirable, si l'on s'en approche, ses agrements diminuent comme ceux d'une Perspective que l'on voit de trop près." II p. 179

worauf der Chevalier bemerkt: "Il y a là de quoy parler trois jours durant..." ebd.

Nimmt man Perrault beim Wort, so entpuppt sich die simplicité précieuse als metaphorische, mindestens gleichnishafte Kürze. Die Metapher aber hat in der zweiten Hälfte des XVII Jahrhunderts eine subtile theoretische Begründung im Zusammenhang mit der Devisentheorie erhalten, auf die wir deshalb an dieser Stelle näher eingehen müssen. Als Hauptautoren haben die Jesuiten Le Moyne ("L'art de Devises" 1666) und Bouhours ("Entretiens d'Ariste et Eugene" 1671) zu gelten.¹⁾

Die aus dem Mittelalter stammende französische Devise ist, wie auch das Emblem, ursprünglich Zweckgattung, wappenähnliches Sinnbild einer Person; bestehend aus einer pictura (figure) und einem als Wahlspruch oder Maxime zugesetzten Motto (Le MOT). In seinem "La Devise" betitelten Essay von 1671 definiert Bouhours die Devise so:

"La Devise est à le bien prendre une metaphore & une metaphore de proportion, qui represente un objet par un autre avec lequel il a de la ressemblance." p. 279²⁾

1) Aus der inzwischen umfangreichen Literatur über Emblematik sei hier nur auf Praz, *Studies in 17th Century Imagery*, und Schöne, *Emblematik und Drama*, verwiesen. Trotz der eindeutigen gattungsspezifischen Verwandtschaft zwischen Emblem und Devise muss die weitgehende Vernachlässigung der Devisentheorie in der Forschung - wenigstens so weit sie mir bekannt ist - erstaunen, zumal die Zuordnung der Devise zum höfischen Bereich und zum Heros und erhabenen Gegenständen im Gegensatz zum Emblem für das gemeine Volk und niedrigen Gegenständen, zur selbstverständlichen Topik der Theorie gehört und auch im 18. Jahrhundert rezipiert worden ist. Die Devise, nicht das Emblem, gilt als das *Symbolum heroicum*, und dies nicht nur aus inhaltlichen, sondern aus einem aufschlussreichen formalen Grund: bietet doch die subscriptio des Emblems eine Erklärung des Gemeinten, der die gebildeten Träger und Empfänger der Devise nicht bedürfen. Wenn im 18. Jahrhundert - mindestens in Deutschland - die poetische Metapher vom unpoetischen Gleichnis abgehoben wird, so entspricht das der Emanzipation der Devise vom Emblem, denn auch das Gleichnis "erklärt", was die Metapher nur andeutet.

2) Zitiert wird nach der Ausgabe Paris 1671

Die Devise sei, so heisst es wenig später:

"une metaphore peinte & visible, qui frappe les yeux; au lieu que celles des orateurs, & des poëtes frappent seulement l'oreille. Si bien que les devises peuvent estre comptées parmi ces metaphores qu'Aristote nomme des peintures & des images." p. 282

Mit der Anlehnung an Aristoteles - dem jesuitischen Schulautor - ordnet sich Bouhours in die Tradition der manieristischen Aristotelesrezeption ein. Massgeblich für diese war das manieristische Kompendium des italienischen Jesuiten Emanuele Tesauro, betitelt "Il Cannochiale Aristotelico" (das aristotelische Fernrohr), erschienen 1654. Diese Stillehre "sucht die ganze Welt unter der Perspektive der Metapher zu erfassen."¹⁾ Eine besondere Rolle spielt dabei die von Bouhours genannte Proportionsmetapher, deren Definition auf das 21. Kapitel der aristotelischen Poetik zurückgeht. Als Beispiel wird dort genannt: der Dionysosbecher verhält sich zu Dionysos wie der Aresschild zu Ares. Folglich lassen sich Wendungen prägen wie "Schild des Dionysos" oder "Becher des Ares". Nicht ganz identisch mit dieser ist die in der aristotelischen Rhetorik gegebene Definition der Metapher. Das dort verwendete Löwenbeispiel hat aber schon Tesauro den Proportionsmetaphern zugerechnet. Die Stelle lautet in der vielgelesenen Uebersetzung von Cassandre:

"... quand le Poëte represantant Achille, dit de lui
 Il va comme un Lion
 alors c'est une simple Image; mais quand il dit du même
 Ce Lion s'élançoit,
 pour lors c'est une metaphore." p. 384 3)

Bouhours kommentiert das Beispiel mit den Worten:

"Dans la comparaison le Héros ressemble au Lion; dans la Méta-
 phore le Héro est un Lion. La métaphore est plus vive & plus
 courte que la comparaison; celle-là ne nous représente qu'un
 objet, au lieu que celle-cy nous en montre deux..."
 Maniere de bien penser p. 21

1) Zitiert wird nach der Ausgabe Paris 1671

2) cf. Buck, Einleitung zu: Tesauro, Il Cannochiale Aristotelico
 p. XVI

3) Zitiert nach der Ausgabe Amsterdam 1933

Die beiden von der Metapher gezeigten Objekte sind innerhalb des Satzes das, was man das logische und das grammatische Subjekt genannt hat. Die metaphorische Trennung beider wird im zusammenfassenden Prädikat scheinbar wieder rückgängig gemacht, indem das Prädikat auf beide zutrifft. Das gilt für die Metapher wie auch für die Devise, die deutlicher noch als die verbale Metapher das logische Subjekt (die Person) und das "grammatisch"-metaphorische (die *pictura* oder *figure*) im Prädikat (Motto oder MOT) zusammenfasst. Diese Doppeldeutigkeit des Prädikats macht recht eigentlich die metaphorische Kürze und das *brevitas*-Ideal der Devisentheorie aus.

Schon vor Bouhours hatte der Jesuit Le Moyne in einem eigenen Kapitel ausdrücklich auf Tesauro Bezug genommen, ohne doch wie dieser manieristische Verrätselung ausdrücklich zur Aufgabe der Devise zu machen. Dennoch nicht unabhängig vom metaphorischen *brevitas*-Ideal charakterisiert er in seiner "Art de Devises" die Devise in folgender aufschlussreicher Eloge:

"... ce n'est pas le poids qui fait la valeur des choses: & on ne juge pas de leur merite par leur étendu. Au contraire toutes les richesses de la Nature sont en petit: toute sa majesté, comme parle Plin, est resserrée & à l'étroit. Elle n'est précieuse qu'où elle est contrainte: on ne la chérit par où elle est presque imperceptible. Son éclat est dans les Diamans & dans les Perles... La Devise est de ces choses de peu de Corps, & de grand (!) prix. De tous les Ouvrages de l'Esprit elle est le plus court, & le plus vif; qui dit le plus, & qui fait le moins de bruit; qui a le plus de force & qui tient le moins de place... Cela veut dire, que la Devise à (!) l'avantage de la simplicité¹⁾ & de l'unité sur toutes les reductions de l'Esprit..." p. 9f

Schon von hier aus lässt sich sagen, dass der Begriff einer *simplicité précieuse* ein eigenes Stilideal umschreibt, *simplicité* als *unité*, als Einheit von Wort und Bild, unterscheidet sich grundsätzlich von *simplicité* als Einfachheit und von generischer *simplicité*. Gerade das Stilmittel Metapher und die ihm zugeordnete Gattung der Devise gehören gemäss der Lehre von den *genera dicendi* ausdrücklich zum mittleren, von Boileau und Fleury so beharrlich übergangenen *genus medium* oder *floridum*; gerade die Metapher ist wesentlicher Bestandteil des *ornatus*, dem die Anciens ihr *simplicité*-Ideal kritisch kontrastieren.

1) Zitiert nach der Ausgabe Paris 1666.

Und in der Tat stellt die Stilistik des Metaphorischen eine für die Folgezeit ausserordentlich wichtige zeitgenössische Alternative, das Gegenkonzept zur simplicité Boileaus und Fleury dar. Eben um diese noch genauer in das Spektrum zeitgenössischer Aesthetik einordnen zu können, soll ihr Gegenkonzept im folgenden mindestens in den Grundzügen dargestellt werden. Aus zwei Gründen werden wir uns dabei hauptsächlich auf die Schriften Bouhours stützen. 1. Die Essays der Mlle Scudery, des eigentlichen Exponenten der Präziösen, sind wenig mehr als programmatische Schriften für die Frauenbewegung; sie behandeln infolgedessen stilistische Fragen vor allem als gesellschaftliche im Sinne der politesse. 2. ist Bouhours als Jesuit und Höfling ein mehr als nur literarischer Gegenspieler jener von Boileau und Fleury vertretenen "noblesse de robe". Die Kontrastierung beider Richtungen erfolgt damit im Sinne der von Lucien Goldmann¹⁾ eingeschlagenen Richtung, ohne jedoch die genuin politischen Hintergründe erneut zu thematisieren.

Im Mittelpunkt der Bouhourschen Essaysammlung von 1671 steht das Konzept des bel esprit²⁾. Als dessen Symbol gilt der Diamant, denn:

"Il y a du solide & du brillant dans une égal degré:
c'est à le bien définir le bon sens qui brille." p. 212

Wie der bel esprit, so auch seine spezifische Ausdrucksform, die pensées ingénieuses:

"... les pensées ingénieuses sont comme les diamans, qui tirent leur prix de ce qu'ils ont encore plus de solidité que d'éclat..."
Maniere de bien penser p. 53

Dieser letzte Satz findet sich in der 1683 erschienenen "Maniere de bien penser", und es ist gut denkbar, dass die "Art poétique" Boileaus und ihr Kernsatz: "Rien n'est beau que le vrai" dazu beigetragen hat, aus dem "égal degré von solidité und éclat" ein "plus de solidité que d'éclat" werden zu lassen.

1) cf. Goldmann, Le Dieu caché, p. 115ff

2) Zu Bouhours und der sog. Aesthetik der délicatesse cf. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik; und Bäumler, Das Irrationalitätsproblem...

Für den Zusammenhang zwischen bel esprit, Preziosentum und rhetorischem ornatus ist die Schmucksymbolik: Gold, Diamanten, Perlen, symptomatisch. Die jeweils von Le Moyne, von Perrault und von Bouhours gegebenen Deutungen lassen den Zusammenhang zwischen einem geistigen und einem materiellen Wertbegriff mit Händen greifen: gilt doch die Bedeutungen komprimierende metaphorische brevitás als Äquivalent des Kostbaren, materiell Wertvollen. Während aber Le Moyne, zwar auch schon vom grand prix der Devise sprechend, noch den éclat erwähnt, also Kostbarkeit noch im Sinne von Schmuck versteht, kann Perrault Kostbarkeit nur noch nach ihrem Tauschwert bemessen; wir haben den Satz, der die Zahl der zur Explication der simplicité précieuse nötigen Sätze mit Wechselgeld vergleicht, bereits zitiert.

Die sich zwischen Perrault und Le Moyne einschiebende Deutung Bouhours nimmt das Symbol ernster, und ist geeignet, in die Aesthetik Bouhours einzuführen.

Solidité und éclat nämlich stehen in einem sehr genau bestimmten Verhältnis zueinander, was sich wiederum eher an der Devisentheorie als den sporadischen Äusserungen über die Metapher zeigen lässt. So lautet eine der wesentlichen Vorschriften für die Erfindung von Devisen:

"... une des plus essentielles qualitez du Mot est de ne rien énoncer qui ne se puisse verifier de la Figure. Comme dans une proposition, on n'attribuë rien au sujet qui ne soit dans le sujet, selon un des axiomes de Logique." p. 316

Dass le MOT und la figure zusammen eine wahre Aussage bilden sollen, macht die solidité der Devise aus; ist aber nur eine Bedingung der Theorie. Die zweite, ebenso wichtige, ist die Forderung nach der Doppelsinnigkeit von le MOT:

"Il faut que le Mot tombe juste sur la Figure qu'il anime; mais il faut encore, à mon avis, qu'il vienne bien à la personne pour qui on fait la devise; & je voudrois qu'il fust concéu en ces termes équivoques..." p. 318

Beides zusammen erst macht die spezifische Wirkung der Devisenmetapher aus, das "je ne sais quoy qui pique" p. 334, ein "je ne sais quoy", welches Bouhours an anderer Stelle recht genau zu beschreiben weiss:

"Il suffit donc de trouver dans des figures ordinaires des propriétés, qu'on n'y ait point encore découvertes; car on ne peut voir sans surprise quelque chose de rare & d'exquis dans un objet, qui semblait n'avoir rien que de commun." p. 345f

Dieselbe Beziehung zwischen solidité und éclat gilt auch für die pensées ingénieuses. In der im ganzen weniger fortschrittlich anmutenden "Maniere de bien penser" wird solidité gleichsam erkenntnistheoretisch fundiert, wenn es dort heisst:

"Les pensées... sont les images des choses, comme les paroles sont les images des pensées, et penser, à parler en général, c'est former en soy la peinture d'un objet ou spirituel ou sensible. Or, les images & les peintures ne sont véritables qu'autant qu'elles sont ressemblantes..." p. 12

Solche adaequatio intellectus ad rem macht nun zwar den Wahrheitsgehalt der pensées überhaupt aus, deckt sich aber nicht mit dem Attribut ingénieuse. Die pensées ingenieuses sind nicht nur, wie die entscheidende Definition lautet, "si saines & si vrayes", sondern ebenso "si surprenantes, & si peu communes". Diese letzte Bestimmung führt auf die schon zitierte Devisentechnik zurück:

"trouver dans des figures ordinaires des proprieté qu'on n'y ait point encore découvertes."

Die Möglichkeit aber, gleichsam noch unbekannte Eigenschaften der Wirklichkeit zu entdecken, setzt offenbar einen andern Wirklichkeitsbegriff als den von der Abbildtheorie nahegelegten voraus. Das bezeugt die folgende, einen devisentheoretischen Topos darstellende Bemerkung Le Moynes:

"la figure, qu'elle (die Devise) expose à la veuë, estant comme une matiere vague & informe, capable des sens divers & contraires, d'applications differentes & quelquefois mesme opposées, il est necessaire de luy adjouter des paroles qui resserrent cette capacité de signifier generalement, & la determinent à une signification particuliere." p. 41

Was in der Sprache der Devisentheorie als Unbestimmtheit der Materie erscheint, das ist auf der Ebene der pensées ingenieuses die Vieldeutigkeit der Wirklichkeit. Das Modell der pensées ingenieuses ist, leibnizisch gesprochen, der point de vue; eben der éclat, der Wirklichkeitsaspekt, der wie seine adäquate Ausdrucksform, die Metapher, weder falsch, noch eindeutig-abbildend

ist. Das "aristotelische Fernrohr" des Emanuele Tesauro drängt sich als Exempel des hier konstatierten Perspektivismus geradezu auf. Dass hier ein ausserliterarisches, progressives, die Grenzen des Gegebenen überschreitendes Wirklichkeitsverhalten vorliegt, liesse sich an der Rolle der Metapher in der zeitgenössischen Sprachauffassung nachweisen. So etwa schreibt der schon erwähnte Lamy in seiner "Art de parler" ausdrücklich der Metapher die Aufgabe zu, Welt und Wirklichkeit zu benennen, wo diese noch unbekannt und von der Sprache noch nicht erfasst ist.

Im Essay von 1671 hat Bouhours das Subjekt dieser Wirklichkeitsauffassung, den *bel esprit*, folgendermassen beschrieben:

"Mais ne pensez pas qu'un *bel esprit*, pour avoir beaucoup de force, en ait moins de délicatesse: il ressemble à l'Achille d'Homere, & au Renaud de Tasse, qui avoient des nerfs, & des muscles extrêmement forts, sous un peau blanche & délicate." p.214

Und deutlicher noch:

"... la politesse de son stile n'en diminuë pas la force; & on pourrait le comparer à ces soldats de Cesar, qui tout propre & tout parfumez qu'ils estoient, ne laissoient pas d'estre vaillans & de bien combattre." p. 212f

Was hier als Spezifikum des *bel esprit* dargestellt wird, ist altes höfisches Ideologem. E.R.Curtius hat den sog. Feder-Schwert-Topos von der "archaischen Polarität 'Weisheit - Tapferkeit'" über den "Bund zwischen Mars und den Musen" bis ins Herrscherlob verfolgt, zu dessen bleibenden Bestandteilen der Topos gehört.¹⁾ Die gleichmässige Ausbildung körperlicher und geistiger Fähigkeiten entspricht einer Grundforderung an den Hofmann und Adligen, vor allem in der italienischen Renaissance: dem Postulat der Vielseitigkeit, von dem sich bürgerliche Spezialisierung in späteren Jahrhunderten so entscheidend abgrenzen sollte.

1) cf. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, p. 186ff

Die vom bel esprit ausgesagte Einheit von force und délicatesse entspricht der von solidité und éclat. Ohne diese Beziehung des bel esprit zu den pensées ingénieuses aufgeben zu müssen, kann Bouhours also den bel esprit als genuin höfischen Forderungen entsprechend darstellen, ein Schritt, der durch die alte Synonymität von Kraft und Bedeutung erleichtert wird. Auch für diese dynamische Variante der "simplicité" précieuse stellt die Devisentheorie einen Topos bereit, wenn sie die Einheit von Wort und Bild anthropomorph als Einheit von Körper und Seele beschreibt. Bouhours kommentiert das mit den Worten:

"... c'est principalement parce qu'il determine la Figure à une signification particuliere, qu'on l'appelle Ame; le propre de l'âme estant de determiner la matiere à une certaine espece."
p. 309

Kehrseite dieser eindeutigen Determination, die die force des bel esprit und die solidité seiner Gedanken ausmacht, ist nun aber, wie schon gezeigt, die Zweideutigkeit, der metaphorische éclat, die délicatesse. Dass dieser Kehrseite das eigentliche Interesse Bouhours gilt, hat seiner Aesthetik sehr zu Recht den Namen einer "Aesthetik der délicatesse" eingetragen.

Die délicatesse des bel esprit ist aber mehr als nur metaphorische Zweideutigkeit. Das oben gegebene Stichwort "Vielseitigkeit" führt auf die am Hof Louis XIV nicht zufällig stark rezipierte höfische Ideologie zurück. Grundlagen zu dieser hatten vor allem zwei Autoren gelegt: der spanische Jesuit Gracián¹⁾, der als eigentlicher Gewährsmann Bouhours zu gelten hat, mit seinem um 1650 erschienenen "Oráculo manual y arte de prudencia"; und der Vorläufer Graciáns, der Italiener Castiglione mit dem 1528 erschienenen "Il Cortegiano". Der "Cortegiano" fusst bis in den Aufbau hinein auf Ciceros "De Orator". Wenn Castiglione vom Hofmann Vielseitigkeit verlangt, so kann er damit auf Cicero zurückweisen: denn auch und gerade das ciceronische Ideal eines Redners

1) cf. vor allem Janssen, Die Grundbegriffe des Baltasar Grazian; und Borinski, Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland; zu Castiglione cf. Loos, Baldesar Castigliones "Libro del Cortegiano".

enthält das Vielseitigkeitspostulat, wenn auch nicht auf eine gleichmässig körperliche und geistige Ausbildung bezogen, sondern auf ausschliesslich geistige Universalität. Der Redner sollte von jeder res sprechen können und dies mit solider Kenntnis. Als Ausdruck dieses Universalitätspostulates ist auch Ciceros Stellungnahme in der Frage nach der Anwendung der genera dicendi zu verstehen; seine gegen die einseitige, attizistische Bevorzugung des genus humile gerichtete Forderung, der Redner müsse alle drei genera dicendi gleichmässig beherrschen und verwenden. Für diesen idealen Redner hat Cicero vor allem ein Vorbild gehabt: sich selbst. Und in der Tat hat die Wirkungsgeschichte Cicero mit dem von ihm aufgestellten Idealbild eines Redners weitgehend identifiziert. An dieser Stelle sei nur ein Beispiel genannt; ein Cicero-Demosthenes-Vergleich, in dem der Gegensatz zwischen ciceronischer Vielseitigkeit und demosthenischer Einseitigkeit die wirkungsgeschichtliche Affinität des einen zur höfischen, des anderen zur bürgerlichen oder probürgerlichen Sphäre erklärt:

"Ciceron est semblable à un Athlete, "so heisst es bei André Dacier," qu'on appelle Pentathle, qui réussit dans tous les combats qu'il entreprend, & est au dessus de tous ceux qui s'attachent à ces différentes sortes d'exercices, mais qui est vaincu par un autre Athlete qui ne s'attache qu'à un seul. Demosthene est cet Athlete qui ne s'attache qu'à un seul exercice. Que l'on compare Ciceron & Demosthene par le nombre des qualités qu'ils ont, Ciceron l'emportera; & qu'on en juge par le seul endroit de l'Eloquence, Demosthene sera superieur." p.348f Anm.2 (vol.7 Vies illustres de Plutarque)

Der noch unverkennbar ethische Charakter des ciceronischen Vielseitigkeitspostulates ist bei Castiglione schon weitgehend hinter die salonkulturelle Zweckmässigkeit zurückgetreten. Castiglione kennt schon den Wert einer auch nur angedeuteten Vielseitigkeit, wenn er sagt, dass die Anmut, mit der etwas ausgeführt wird,

"nicht nur sofort das Wissen des Ausführenden enthüllt, sondern ihn oft als sehr viel bedeutender geschätzt werden lässt, als er in Wirklichkeit ist. Denn er erweckt im Geist der Anwesenden den Eindruck, dass wer derart leicht, gut handelt, viel mehr versteht, als was er tut..." p. 57¹⁾

1) Zitiert wird nach der deutschen Ausgabe Bremen 1966

Die Täuschung, der der Zuschauer hier erliegt, ist aber wenig mehr als ästhetisch, als buchstäblich schöner Schein, als eine Gloriöle, mit der der Beschauer selbst seinen Heros umgibt.

Sehr viel weniger unpolitisch hat Gracián dieses Täuschungsmanöver als gesellschaftliche, vom Heros praktizierte Taktik beschrieben:

"Unergründlichkeit der Fähigkeiten. Der Kluge verhüte, dass man sein Wissen und sein Können bis auf den Grund ermesse, wenn er von allen verehrt sein will. Er lasse zu, dass man ihn kenne, aber nicht, dass man ihn ergründe. Keiner muss die Grenzen seiner Fähigkeiten auffinden können; wegen der augenscheinlichen Gefahr einer Enttäuschung. Nie gebe er Gelegenheit, dass einer ihm ganz auf den Grund komme. Denn grössere Verehrung erregt die Mutmassung und der Zweifel über die Ausdehnung der Talente eines jeden, als die genaue Kundschaft davon, so gross sie auch immer sein mögen." Max. 94

An den beiden Zitaten wird ein fundamentaler, für unsern Zusammenhang wichtiger Unterschied sichtbar. Denn während Castiglione den idealen Hofmann weitgehend vom betrachtenden Standpunkt aus beschreibt, gibt Gracián taktische Anweisungen, wie dieses Ideal praktisch zu erreichen sei. Eben in dieser Hinsicht aber führt die Graciánrezeption Bouhours auf den Standpunkt Castigliones zurück. Das wird sehr deutlich in dem dem Thema "Unerschöpflichkeit" eigens gewidmeten Essay "La Mer". Die Graciánsche Erkenntnis, dass Vielseitigkeit sich für den Betrachter als Unerschöpflichkeit manifestiere, ist bei Bouhours nicht verloren gegangen. Das Wesen der Unerschöpflichkeit von "La Mer": *elle paroist toujours nouvelle* deckt sich genau mit der Anweisung Graciáns:

"Immer habe man etwas Neues, damit zu glänzen; denn wer jeden Tag mehr aufdeckt, unterhält die Erwartung, und nie werden die Grenzen seiner grossen Fähigkeiten aufgefunden." Max. 58

Jedoch darauf liegt nicht oder zunächst nicht der Akzent. La Mer gilt einerseits als Symbol des neuplatonischen Einen und Uner-schöpflichen - hierin also dem neuplatonischen Quellensymbol an-genähert - , La Mer gilt aber andererseits auch als Symbol des höfischen Lebens selbst, als willkürlich, stets wechselnd und gefährlich:

"Y a-t-il une mer plus inconstante, que la Cour des Princes? Y en a-t-il même une plus périlleuse?" p. 25

Die Doppelsymbolik von La Mer entfaltet sich aus der zu Beginn des Essays geschilderten Situation. Die beiden Freunde und Dialogpartner der Essays, Ariste und Eugene, stehen am Strand und diskutieren die - selbst höchst symbolische - Frage, was schöner sei: das sicher dahinfahrende, oder das Schiff, welches ein Spiel der Wellen wird. Die hier skizzierte Situation weist "Unerschöpflichkeit" und "Willkür" als Deutungen aus, die einerseits den sichern Port des Betrachters, andererseits Gefahr und Abhängigkeit voraussetzen. La Mer ist unerschöpflich nur für die Betrachtung - willkürlich aber für die Erfahrung. Betrachtend auch setzt die Beschreibung von La Mer ein:

"A force de voir les autres objets on cesse de les admirer; on s'y accoutume, & s'y apprivoise pour parler ainsi. On ne regarde presque plus le soleil quand il s'éclipse parce qu'on le voit tous les jours... Il n'en est pas de mesme de la mer; elle paroist toujours nouvelle, parce qu'elle n'est jamais en un mesme état." p. 3

An diesem Essay wird jedenfalls eines sehr deutlich: dass nämlich die - wenn auch symbolische - Naturgegebenheit des Phänomens "Unerschöpflichkeit" dieses jeglicher taktischen Beherrschung im Sinne Graciáns entzieht. Unerschöpflichkeit und Willkür sind gegeben; nicht produzierbar, aber auch nicht verfehlbar. Betrachtung und Erfahrung sind dementsprechend Möglichkeiten, sich zum Gegebenen zu verhalten und in solcher Passivität nur graduell unterschieden. Kein Zweifel, dass hier eine massive Symbolik des Absolutismus vorliegt. Gerade die oben zitierte Kontrastierung von Sonne und Meer muss dem mit der Symbolik des Sonnenkönigs vertrauten Leser als kaum noch verschlüsselter Hinweis auf die gefährlich verworrene Kehrseite des strahlenden Sonnensymbols gegolten haben.

Es lässt sich jedoch eine noch weitergehende Differenzierung des Betrachterstandpunktes bei Bouhours beobachten. Die Aussage über La Mer, "elle paroist toujours nouvelle", besagt zugleich, dass die Unerschöpflichkeit sich dem Betrachter von selbst, ohne sein Zutun darstellt, und buchstäblich an der Oberfläche ablesbar ist.

Demgegenüber führt der folgende, "Le Secret" betitelte Essay gleichsam in die Tiefe; dorthin, wo Auslegung an die Stelle der Betrachtung, das découvrir an die Stelle des regarder zu treten hat. Der Unererschöpflichkeit des proteischen Meersymbols wird die Unergründlichkeit dessen, der zu schweigen und zu verschweigen versteht, an die Seite gestellt. Wiederum gibt Gracián über den hofpolitischen Nutzen solcher Taktik Auskunft:

"Behutsames Schweigen ist das Heiligtum der Klugheit. Das ausgesprochene Vorhaben wurde nie hochgeschätzt, vielmehr liegt es dem Tadel bloss; und nimmt es gar einen unglücklichen Ausgang, so wird man doppelt unglücklich sein. Man ahme daher dem göttlichen Walten nach, indem man die Leute in Vermutungen und Unruhe erhält." Max. 3

Weniger taktisch, dafür mysteriöser erscheint das Schweigen bei Bouhours:

"Pour moy je regarde les personnes secrettes comme ces grandes rivières, dont on ne voit point le fond, & qui ne font point de bruit; ou comme ces grande forêts, dont le silence remplit l'âme de je ne scay quel horreur religieuse. J'ay pour ces sortes de personnes... la mesme admiration qu'on a pour les oracles qui ne se laissent jamais découvrir qu'après l'évenement des choses."
p. 179

Wie Gracián, so kennt auch Bouhours die enge Verbindung, wenn nicht Identität von Schweigen und Planen, von Geheimnis und Absicht; jedoch bei ihm ist das ein Vorrecht des Prinzen und Gottes:

"Comme le Prince est la plus vive image de Dieu sur la terre... il doit estre semblable à Dieu, qui gouverne le monde par des voyes inconnues aux hommes & qui nous fait tous les jours sentir les effets de sa bonté & de sa justice, sans nous decouvrir les desseins de sa sagesse."
p. 181

La Mer und Le Secret symbolisieren gewissermassen Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit als die beiden Gesichter des bel esprit. Denn wie von La Mer der Satz gilt, "elle paroist toujours nouvelle", so charakterisiert es auch den bel esprit, "qu'on y decouvre toujours de nouvelles graces", (p. 208); während aber die Vieltätigkeit von La Mer selbst erscheint ("elle paroist"), gilt es, den bel esprit zu entdecken ("on y decouvre"). Eben dies, dass die "nouvelles graces" entdeckt sein wollen und nicht an der

Oberfläche sich zeigen, verrät, dass die Kunst des Verbergens und Verschweigens genuin zur Kunst des *bel esprit* gehört; ja, die Synonymität von Geheimnis und Absicht hat nirgends deutlicheren Ausdruck gefunden als wiederum in der Devise, in der metaphorischen Darstellung einer *intentio* und Lebensmaxime.

Und damit kommen wir auf die Stilistik des *bel esprit* zurück. Bouhours hat die Metapher an anderer Stelle ausdrücklich in dieser ihrer Verschleierungsfunktion beschrieben:

"Disons donc que les métaphores sont comme des voiles transparens, qui laissent voir ce qu'ils couvrent; ou comme des habits des masques sous lesquels on reconnoist la personne qui est déguisée."
Maniere de bien penser.²²

Es erscheint nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass mit dieser der Metapher zugeschriebenen Funktion Bouhours in einem genauen Gegensatz zur klassischen Rhetorik steht. Gerade die Autorität in Fragen der Devisentheorie, Aristoteles, hatte die Metapher als Mittel der rhetorischen Versinnlichung und damit Verdeutlichung des Gemeinten verstanden. Das Verständnis dieser Funktion - das hat neuere Forschung wiederholt betont - steht und fällt mit dem Verständnis des klassischen Vertrauens in den "Gesichtssinn".¹⁾ Etwas sehen und das Gesehene glauben: auf diesen Grundsatz baut die klassische Lehre vom metaphorischen Nachdruck, der es vorwiegend um Versinnlichung und Glaubwürdigkeit abstrakter res geht.

1) cf. Dockhorn, Macht und Wirkung der Rhetorik: "Wie ständig die Aesthetik des 18. Jahrhunderts von den Bildern spricht, braucht hier nicht belegt zu werden. Horazens "ut pictura poesis" ist ein Gemeinplatz. Das Bild "repräsentiert", macht gegenwärtig, bringt etwas, das vor Augen war, wieder vor das Auge." p. 101

Dockhorns Deutung ist sicher richtig für die von Dubos abhängige Interpretation des "ut pictura poesis" - nicht aber für die aus der Aesthetik des *bel esprit* erwachsende, die die Metapher gerade wegen ihrer verschleiernenden und andeutenden Struktur schätzt. cf. dazu auch die beiden letzten Abschnitte dieser Arbeit.

Die Differenz zwischen Bouhours' und der klassischen Auffassung ist jedoch leicht zu erklären. Denn der Uebergang von der Verdeutlichungs- zur Verschleierungsfunktion hängt einzig von der Nähe der Metapher zum Gleichnis ab. Während in der klassischen Rhetorik reine Metaphern, ohne eine Andeutung, dass überhaupt ein Vergleich stattfindet, nicht eigentlich zulässig sind, unterscheidet sich die Devisenmetapher gerade in dieser Hinsicht fundamental: ist doch eine der wichtigsten Vorschriften, keine Vergleichspartikel im Motto aufzunehmen, eben um den Spielraum des "découvrir" zu gewährleisten.

Aber selbst hier noch gilt es, das richtige Mass an Verschleierung zu finden. Denn:

"Il y a des metaphores de deux sortes: les unes sont superficielles, & ont un sens si facile, que tout le monde les comprend d'abord; les autres renferment un sens profond & caché, on ne les conçoit, qu'en les pénétrant: mais aussi dès qu'elles sont connues (!) elles donnent de l'admiration & du plaisir." p. 342

Die verschleierte Aussage, die Andeutung, verlangen also ein Wissen um mögliche Bedeutungen des Gemeinten, einen eruditiven Konsensus, allgemeiner gesprochen: der bel esprit verlangt ein gebildetes Publikum. Die dialektische, genauer: dialogische Beziehung zwischen Andeutung und Auslegung ist Konstituens der "délicatesse"; jenes Begriffs also, den Bouhours der solidité und force der pensées ingenieuses kontrastiert hatte:

"Disons... qu'une pensée où il y a de la délicatesse a cela de propre, qu'elle est renfermée en peu de paroles, & que le sens qu'elle contient, n'est pas si visible ni si marqué: il semble d'abord, qu'elle le cache en partie, afin qu'on le cherche & qu'on le devine; ou du moins elle le laisse seulement entrevoir, pour nous donner le plaisir de le découvrir tout-à-fait quand nous avons de l'esprit. Car comme il faut avoir des bons yeux, & employer même ceux de l'art, je veux dire les lunettes & les microscopes pour bien voir les chefs-d'oeuvres de la Nature; il n'appartient qu'aux personnes intelligentes & éclairées de pénétrer tout le sens d'une pensée délicate." p. 215

Maniere de bien penser

"cacher" und "découvrir" bezeichnen offenbar ein dialogisches, konversationelles Verhalten. Andererseits sollte deutlich geworden sein, dass "cacher" und "découvrir" über ein reversibles Rätselspiel der Konversation hinausgehen. "Cacher" und "découvrir" sind nicht von derselben Dignität. Zwar heisst cacher einerseits: der Bildung des Publikums Rechnung tragen, weil "rien ne le choque davantage que de luy donner sujet de croire qu'on se défie de sa capacité" (Entretiens...p. 312); andererseits aber sind Verschweigen und Verbergen nur zu offensichtlich Vorrechte eines bel esprit, der die Züge eines Graciánschen Heros, eines Prince, ja Gottes selbst trägt.

Gerade auf diese göttliche Verschwiegenheit muss noch eingegangen werden. Die Brücke zwischen ihr und der menschlichen schlägt ein von Bouhours gern gebrauchter Begriff: le mystère. So wird die pensée delicate ein "petit mystère" genannt, so auch heisst es im Essay über die Devise:

"il me semble que le Mot est comme le lien de la Figure & de la chose figurée, & que dès qu'on l'entend, on doit concevoir tout à la fois le sens literal & le sens mystique de la devise." p. 318f

"sens literal" und "sens mystique": das ist die Terminologie der Schriftexegese. Ueber allem höfischen Engagement und über aller Unterstützung einer scheinbar rein profanen, modernen "Aesthetik der délicatesse" darf in der Tat nicht Bouhours der Jesuit und Autor einer Bibelübersetzung vergessen werden. Die mit dem Begriff der délicatesse insbesondere verknüpfte Forderung nach einem verstehenden, rätsellösenden esprit ist im Verhältnis des Exegeten zur Hl.Schrift vorgebildet. Vorgebildet aber eben nur dann, wenn die Schrift überhaupt für auslegungsbedürftig erklärt und gehalten wird. Damit stehen wir an einem wichtigen Punkt. Denn die hier getroffene Unterscheidung zwischen "sens literal" und "sens mystique" gehört in die bis zu Luther allgemeingültige Lehre vom mehrfachen Schriftsinn. Die Einteilung des Schriftsinns in sensus literalis, allegoricus/typologicus; tropologicus und anagogicus stellte ein verwickeltes System von Deutungsmöglichkeiten bereit, welches neben dem buchstäblichen, historischen Sinn der Schrift Bezugsmöglichkeiten sowohl auf das moralische Verhalten des Einzelnen, (sensus tropologicus), als auch auf die

die Institution Kirche, bzw. die Gemeinde (sensus anagogicus) zuliess.¹⁾ Diese Lehre nun hat vor allem zwei Funktionen gehabt: erstens die Rehabilitierung eines an sich unverständlichen, oder durch geschichtlich-kulturelle Unterschiede unverständlich gewordenen Textes; zweitens die Stärkung der Institution Kirche als der Vermittlerin von gültigen Deutungen und das heisst: von Glaubenswahrheiten.

Der reformatorische Auslegungsgrundsatz: "sacra scriptura sui ipsi interpretes", d.h. die Lehre von der "Einfalt" oder Einsinnigkeit der Schrift hat nun einerseits den Umgang mit der Schrift weitgehend kirchlicher Kontrolle entzogen oder doch entziehen wollen. Andererseits fällt durch den Rekurs auf den sensus literalis oder historicus ein ungleich stärkeres Gewicht auf das Unglaubliche, auf die Mysterien von Inkarnation und Auferstehung, die protestantischem Glauben an den sensus historicus gemäss als genuin geschichtliche geglaubt werden müssen; der Einfalt der Schrift entspricht eine Einfalt des Gläubigen.

Im Zusammenhang mit der verstärkten Zuwendung zum sensus literalis stehen erneute philologische Bemühungen um die testamentarischen Sprachen, besonders des Hebräischen; und das heisst, dass die reformatorische Erneuerungsbewegung sich in gewisser Weise mit dem humanistischen "Zurück zu den Quellen" vereint.

Die Akademie Lamoignon nun, jener Zirkel also, dem Boileau und Fleury angehörten, war ein ausgesprochen humanistisch orientierter. Und nicht nur das. Von den grossen religiösen Parteien im Frankreich des XVII Jahrhunderts, den Jesuiten, Oratorianern und Jansenisten waren es letztere, die sich den Vorwurf des Kryptocalvinismus gefallen lassen mussten, und die in der Tat eine der protestantischen nicht unähnliche Gnadenlehre proklamierten. Offener Sympathisant der Jansenisten war Boileau. Gerade im Streit um das Fiat lux waren es die Bibelübersetzer von Port Royal, genauer Le Maitre de Sacy, der im Vorwort seiner

1) cf. Dobschütz, Vom vierfachen Schriftsinn. Auf die Beziehung der Emblematis zur Praxis des mehrfachen Schriftsinns hat vor allem Schöne, Emblematis und Drama, p. 44f, hingewiesen, während Praz, Studies in 17th Century Imagery auf die Rolle des Emblems in der Jesuitenmission aufmerksam macht.

AT-Uebersetzung Boileau in seiner Auffassung gegen den Jesuiten Huet bestätigt hatte. Eine direkte Beziehung Fleury's zu den Jansenisten erscheint dagegen unwahrscheinlich, schon wegen der engen Freundschaft mit Bossuet und später mit Fénelon. Dennoch spiegelt sich eine der jansenistischen nicht unähnliche, puristische Haltung auch in Fleury's Einstellung zum Schriftsinn, wenn er im fünften "Discours sur l'Histoire ecclesiastique" schreibt:

"On (= die Kirchenväter) convenait que le fondement de la théologie est l'Ecriture entendue suivant la tradition de l'Eglise, mais on s'attachait plus au sens spirituel qu'au littéral, soit par le mauvais goût du temps, qui faisait mépriser tout ce qui était simple et naturel, soit par la difficulté d'entendre la lettre de l'Ecriture, faute de savoir les langues originales, je veux dire le grec et l'hébreu, et de connaître l'histoire et les mœurs de cette antiquité si reculée. C'étoit plus tôt fait de donner des sens mystérieux à ce qu'on n'entendait pas; et cette manière d'expliquer l'Ecriture étoit plus au goût de nos docteurs accoutumés à subtiliser sur tout."

Jedoch:

"... nous ne devons suivre ces explications qu'en tant qu'elles contiennent des vérités conformes à celles que nous trouvons ailleurs dans l'Ecriture prise en son sens littéral; car c'est à ce sens qu'il en faut toujours revenir pour fonder un dogme, c'est le seul qui puisse servir de preuve dans la dispute."

vol. 2, p. 242

Von den Bedingungen, von denen Fleury das Verständnis der Schrift abhängig macht: Sprachen, Geschichte, Kultur heben sich diejenigen des Jesuiten Huet charakteristisch genug ab, wenn dieser verlangt:

"Le fondement de toute l'entreprise (= Explication des Hl. Schrift) doit être une étude longue, exacte, & profonde de la Religion, & de la saine (sainte?) Théologie, & non seulement de la dogmatique, tant scholastique que positive, mais encore de la mystique, & de la spiritualité. Il faut supposer avant toutes choses les talents naturels de l'esprit, nécessaires à la conduite d'un tel ouvrage; beaucoup de pénétration pour creuser la profondeur des sens mystérieux & cachez; beaucoup de discernement pour savoir faire un bon choix dans la diversité des sens..." Huetiana p. 182 ²⁾

1) zum Einfluss protestantischen Gedankenguts auf die Uebersetzer der Bibel von Port Royal cf. Pétavel, La Bible en France, Chp. VII.

2) Zitiert nach der Ausgabe Paris 1722

Während also Fleury mit seinen Bildungsansprüchen darauf zielt, die Eindeutigkeit des *sensus*, also den *sensus historicus* allererst herzustellen, läuft die Forderung Huets auf eine Kenntnis der Auslegungsgeschichte hinaus; einer Geschichte, die den *sensus literalis* als bekannt aber nicht applikabel voraussetzt, und deren Kenntnis eine Wahl "*dans la diversité des sens*" ermöglichen soll.

Wir können an dieser Stelle nicht weiter auf die theologische Ausprägung der Differenz zwischen einem jansenistischen *simplicité*-Konzept und dem - übrigens weitgehend von Jesuiten entworfenen - der *délicatesse* eingehen. Die hier aufgezeigte hermeneutische Differenz gilt aber auch für den profanen Bereich des direkten Gesprächs. Denn abgesehen von der religiösen Ueberhöhung durch Bouhours, bezeichnen "*cacher*" und "*decouvrir*" in erster Linie ein dialogisch-konversationelles Verhalten, in dem wesentlich metaphorische Zweideutigkeit herrscht auch und gerade, was den Ausdruck des Willens angeht; ein Verhalten also, welches sich charakteristisch genug von dem in den dialogischen Beispielen Boileaus und Fleurys gezeigten abhebt und von der dort illustrierten imperativischen Eindeutigkeit unterschieden ist.

Der Dialog des *bel esprit* spielt sich weder zwischen Gott und Mensch, noch zwischen Lehrer und Schüler ab, sondern ist weitgehend identisch mit diplomatischer oder amouröser Konversation; kurz, mit der Sprache des Kabinetts. Bouhours vergleicht nicht zufällig den Reiz der verschleiernnden Metapher mit dem Reiz der verschleierten Schönen:

"... la délicatesse ajoute je ne scay quoy au sublime & à l'agréable, &... les pensées qui ne sont que noble ou jolies ressemblent en quelque façon à ces Héroïnes ou à ces Bergères de Roman qui n'ont sur le visage ni masque ni crespé; toute leur beauté saute aux yeux dès qu'elles se présentent."

Maniere..... p. 216

Die hier zutage tretende, im Konzept der *délicatesse* zutiefst begründete Verachtung des Offensichtlichen und nur Eindeutigen bestätigt nur, dass in der Tat die Aesthetik der *délicatesse* als Aesthetik des *bel esprit* dem von Boileau und Fleury genannten *vitium* entspricht - wenn auch freilich die historischen Zusammenhänge zu komplex sind, um eine einfache Gleichung zuzulassen.

Das interpretierende, nicht zwar die Verbindlichkeit, aber doch die Eindeutigkeit der res erschütternde Verhalten stellt sich im Rahmen der *délicatesse* als absolute *virtus* heraus; so wie umgekehrt blosser Eindeutigkeit als *vitium* gilt, sieht man vom traditionellen Verbot der *obscuritas*, dem Verbot also des schlechthin Unverständlichen ab. Wir haben im Gegenteil gesehen, dass die Forderung nach einem wohlausgewogenen Gleichgewicht zwischen *obscuritas* und *perspicuitas*, zwischen Ein- und Zweideutigkeit, *force* und *délicatesse*, *solidité* und *éclat* die gesamte Aesthetik Bouhours durchzieht, einer Forderung, der Perrault den sinnreichen Ausdruck einer "*simplicité précieuse*" gegeben hat.

Und damit kommen wir auf einen letzten wichtigen Punkt. Wir haben bei Bouhours gesehen, dass auch der *bel esprit*, und das heisst also: dass auch die *pensées ingénieuses* und also auch die "*simplicité précieuse*" ein gebildetes Publikum verlangen, dass es also umgekehrt auch im Konzept des *bel esprit* und der *délicatesse* einen "*ignorant incapable de rien suppléer de lui-même*" gibt, um mit dem *Président Perraults* zu sprechen. Ja, eine andere, von Bouhours aufs Publikum bezogene Bemerkung: "*rien ne le choque davantage que de lui donner sujet de croire qu'on se défie de sa capacité*" scheint vom *Président Perraults* nur sinn-gemäss wiederholt zu werden, wenn dieser vom Schüler sagt: "*Il est constant qu'il prends plus de plaisir à découvrir lui-même comme un homme éclairé les raisons & les conséquences de toutes choses*". Diese Bemerkung des *Président* war die Antwort der *Anciens* auf die Forderung des "*modernen*" *homme ignorant* nach Deutlichkeit und sichtbarem *ordre*. Wenn wir an dieser Stelle die von Perrault dargestellte Position der *Modernes* mit dem Konzept des *bel esprit* Bouhours' identifizieren dürfen, so heisst das: dass auch die *Modernes* an bestimmten Stellen die Forderung nach absoluter *perspicuitas* stellen und umgekehrt auch die *Anciens* einen positiver Begriff des "*cacher*" kennen. Dass dies der Fall ist, haben wir bereits gesehen. Wichtiger aber ist, wann dies der Fall ist. Dass

das positive "caché" der Anciens und das positive "découvert" der Modernes gerade am Begriff des ordre auftaucht, erscheint nicht als Zufall. Denn umgekehrt erscheinen das negative "découvert" der Modernes und das negative "caché" der Anciens gerade dort, wo es um die isolierten pensées im Sinne der von den Anciens kritisierten Pointe geht. Das ist ein Kontrast, der sich auch gattungsmässig belegen lässt; sind doch die vorbildlichen Gattungen der Anciens eigentlich nur Epos und Tragödie, während die Vorliebe der Modernes neben der Devise dem Aphorismus, dem Epigramm gilt. In dieselbe Richtung weist auch die Tatsache, dass die "Maniere de bien penser" Bouhours in eine kaum noch überschaubare Anzahl von sog. pensées zerfällt: pensée délicate, pensée noble, pensée agréable, pensée grande, pensée sublime, pensée forte, pensée ingénieuse etc. etc.; eine Anhäufung von Begriffen und Definitionen, die gerade das Prinzipielle einer Denkanleitung oder "Maniere de bien penser" vermissen lässt, ohne dass gleich die Forderung nach einer "Logik der niederen Erkenntnisvermögen" im Sinne Baumgartens erhoben werden müsste.

Nun scheint aber auch solche Systematik für den bel esprit auch eher hinderlich zu sein. Die konversationelle Praxis des "cacher" und "découvrir" erfordert in erster Linie Assoziationsfähigkeit, um die metaphorisch angedeutete Gleichung zwischen comparatum und comparandum voll zu erfassen; einer Gleichung, die interessant und vulgär erst in den Schlüsselromanen der Mlle de Scudery wird, die aber wiederum auch in der Devisenmetapher ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat: ist doch die Devise als Zweckgattung streng persongebunden ohne doch die Verbindung zur poetischen Metapher - mindestens theoretisch - zu verlieren. Andererseits ist die Assoziationstätigkeit nicht auf eine Entdeckung des Gemeinten beschränkt. "Découvrir toujours de nouvelles graces" bezeichnet eine vom Anlass weitgehend unabhängige, vorgängige Bereitschaft, eine grundsätzliche Auffassung der Welt als interpretierbarer. Wir haben dieses Vorverständnis der Modernes als den Perspektivismus des bel esprit aufgezeigt.

In der Diskussion des Begriffs *ordre* bei Perrault hingegen zeigte sich, dass das Vorverständnis der Anciens gerade in der Voraussetzung des *ordre* besteht, in der vorgängigen Anerkennung eines zweckmässigen, und das heisst: verbindlichen Zusammenhangs. Wenn nun das Vorverständnis der Modernes sich in einer Vorliebe für die isolierte *pensée*, für den einzelnen sinn- und bedeutungsträchtigen Aphorismus ausdrückt, so macht dies nur die Synonymität des "unverbundenen" mit dem Unverbindlichen augenfällig und damit einen prinzipiellen Gegensatz zwischen Anciens und Modernes, *simplicité* und *délicatesse*; einem Gegensatz, der sich auch und nicht zuletzt in den unterschiedlichen Wertbegriffen beider Parteien niederschlägt: dem ethischen der Autorität bei den Anciens und dem materiellen der Kostbarkeit bei den Modernes.

Wir haben die Aesthetik des *bel esprit* aus mehreren Gründen ausführlicher dargestellt, als es notwendig scheinen möchte. Erstens bildet die Aesthetik der *délicatesse* einen wesentlichen Ausgangspunkt der sich im 18. Jahrhundert entwickelnden deutschen Aesthetik, die ihrerseits die Rezeptionsebene für die Titelbegriffe abgibt. Zweitens aber reicht die Stilistik der metaphorischen *délicatesse* nicht nur, wie angedeutet, in eine stilistische Ideologie, den Manierismus, zurück, sondern auch in eine gesellschaftliche, die höfische Ideologie. Diese Doppelung scheint nicht zufällig zu sein. Vom Standpunkt der klassischen Rhetorik - die ja sowohl im Manierismus als auch von Castiglione rezipiert wird - lässt sich in ihr die doppelte Bestimmung des metaphorischen *genus* durch *res* und *officium* wiederfinden, wenn auch jeweils in höchster Verallgemeinerung. Die manieristische Deutung der Wirklichkeit, der *res*, genauer: die manieristische Entdeckung von der Deutbarkeit der *res*, begründet die eine Seite; die andere ist im traditionellen *officium* der "geblühten Rede", dem *delectare*, dem *plaire* gegeben. Der *bel esprit* - mit seiner Verpflichtung auf *solidité* freilich nur am Rande eines manieristischen Konzeptes beheimatet - ist selbst in dieser Weise janusköpfig. Die Kehrseite seiner Vieldeutigkeit, die Vielseitigkeit, ist in der höfischen Ideologie Castigliones Konstituens des Gefälligen, der höfischen Anmut. Dass und wie in der Diskussion um *simplicité* gerade von dieser Seite her ein drittes *simplicité*-Konzept: die *simplicité gracieuse*, begründet und postuliert wird, ist im Folgenden zu zeigen.

4. La simplicité gracieuse (Rapin, Fénelon.)

Genus humile II (Cicero)

"La simplicité soutenuë d'un grand sens, & de quelque air de majesté, est à mon avis la souveraine perfection du discours. Je trouve dans l'expression des Anciens, qui en sont les modèles les plus véritables, trois divers caractères de simplicité. Dans César une simplicité toute pure; dans Petrone une simplicité affectée; & la troisième dans Cicéron, qui a su trouver entre ces deux extrêmes, le temperament juste pour se former le caractère d'écrire qu'il s'est fait, qui me semble le plus parfait de tous. Cesar est trop simple: Petrone ne l'est pas assez, & Cicéron l'est comme il faut l'être. Car en évitant la sécheresse de Cesar, & l'affectation de Petrone, il sait mêler des ornemens dans les matières qui sont capables d'en recevoir, & les retrancher dans celles qui ne le sont pas..."
p. 62 vol I ¹⁾

Diese Sätze finden sich in der Parallele zwischen Demosthenes und Cicero des Jesuiten Rapin. Dass dieser das lobende Attribut der simplicité Cicero und nicht Demosthenes zuschreibt, kennzeichnet seine Stellung unter den Parteigängern der Anciens als verhältnismässig moderne. Denn auch Perrault lässt seinen Abbé sagen, "j'estime fort Cicéron, comme il est un Moderne à l'égard de Demosthène," II 185, und den Chevalier die Differenz beschreiben:

"il m'a semblé en passant de l'Oraison de Demosthène à celle de Cicéron, que nous passions d'un champ stérile & sec, dans un champ cultivé où il y a des fleurs, des arbres, & des fontaines."
II 188

In der Tat ist auch für Rapin die ciceronische Eloquenz ein Musterbeispiel für das genus medium oder floridum, welches der Chevalier, die Metapher "floridum" wörtlich nehmend, einem "champ cultivé, où il y a des fleurs" vergleicht. Denn nicht Demosthenes, sondern ausschliesslich Cicero erfüllt auch das officium dieses genus, das delectare: "c'est le grand talent de Cicéron qui plait toujours."

Das heisst aber nicht, dass die ciceronische Eloquenz mit einem der drei genera dicendi identifiziert würde.

1) Zitiert wird nach der dreibändigen Ausgabe La Haye 1725

Bei der Kontrastierung der beiden Rhetoren entwickelt sich vielmehr ein neuer Stilbegriff, insofern weder eine Hierarchie der res, noch eine Gliederung der officia, sondern die Eloquenz eines Individuums zum Masstab genommen wird - und also eine bereits vollzogene rhetorische Leistung. Es ist der ciceronische Stil insgesamt, der das officium des delectare, des plaire erfüllt, obwohl der ideale Redner im Sinne Ciceros alle genera dicendi beherrschen und allen officia gerecht werden soll. Und das ist kein Widerspruch: scheint doch in der Tat gerade diese Vielseitigkeit die Gefälligkeit des ciceronischen Stils auszumachen. Wenn Rapin die Vielseitigkeit Ciceros an anderer Stelle mit den Worten beschreibt:

"le genie de Ciceron étoit plus universel que celui de Demosthene, il sçavoit mieux que luy tourner son esprit de tous les cotéz, & en faire ce qu'il luy plaisait pour se transformer & prendre tous les caractères.", p. 76 vol I

so ist damit eine Voraussetzung des ciceronischen delectare sehr genau bezeichnet: die artistische Beherrschung der rhetorischen Kunstmittel, die ihm zu tun erlaubt, was ihm gefällt.

Es ist nur folgerichtig, wenn das durch diese Artistik wesentlich charakterisierte ciceronische delectare gewissermassen eigene officia konstituiert. So hat Rapin die Kunst der Ueberredung mit der des delectare identifiziert: "L'art de persuader est le même que celui de plaire.", und auch ein spezifisch ciceronisches movere konstatiert: während Demosthenes eine "persuasion d'esprit" leistet, gilt die ciceronische persuasio als "une qui est purement du coeur & de la volonté" :

"la persuasion du coeur se fait par des graces & des beautez qui surprennent la volonté, & l'entraînent si agréablement, qu'elle prend plaisir même de se défaire de ses résolutions, & de perdre sa liberté." vol I p. 77

Wenn nun also Rapin in den eingangs zitierten Sätzen die simplicité zur "souveraine perfection du discours" überhaupt erklärt, so ist das zunächst nicht mehr als ein Tribut an eine

im Kreise der Akademie Lamoignon herrschende Ideologie. In Wahrheit geht es Rapin nicht wie Fleury oder Boileau um eine zum Individualstil verallgemeinerte simplicité, sondern wie wir gesehen haben, um ein zum Individualstil erhobenes plaie. Dem entspricht auch, dass er statt die ciceronische der demosthenischen simplicité zu kontrastieren, das ciceronische genus humile der vitiösen simplicité Caesars und Petronius' gegenüberstellt. Für das Verständnis der ciceronischen virtus sind die von Caesar und Petronius verkörperten vitia sehr aufschlussreich. Zwischen der "secheresse" des Caesar und der "simplicité affectée" des Petronius hat Cicero die rechte Mitte einzuhalten gewusst: " si bien que la simplicité du discours de Cicéron est plus ou moins grande, selon que les sujets qu'il traite, le demandent." p. 62

Worum geht es hier? Offenbar nicht um eine simplicité, die als virtus sich von einer wie auch immer definierten sublimité abhebt. Die genannten vitia "secheresse" und "affectation" umschreiben vielmehr ein jeweiliges Unvermögen, den res gerecht zu werden, und rhetorischen ornatus dort zuzulassen, wo er am Platze ist. Eben aber diese Kunst beherrscht Cicero:

"Il sçait mêler des ornemens dans les matieres qui sont capables d'en recevoir, & les retrancher dans celles qui ne le sont pas." ebd.

Das Vermögen, den res gerecht zu werden, ist nichts anderes, als das Vermögen zum aptum; als die Kunst, das "schickliche Wort" zu finden. Rapin hat in den achtziger Jahren dieser Kunst eine eigene Abhandlung gewidmet: die "Eloquence des Bien-Séances", die er als eigene Erfindung bezeichnet. Aber schon in der Cicero-Demosthenes-Parallele bildet diese Eloquence des Masstab seiner Beurteilung. So heisst es in enger Anlehnung an die ciceronische Lehre vom aptum:

"L'essentiel de toutes les choses, sur tout de celles qui sont pour plaire, est une certaine bien-séance, qui fait comme le premier fonds de leur agrément. (...) Car ainsi tout est comme il faut qu'il soit, en son rang & en sa place." I p. 46

Das rhetorische aptum-Gebot entspricht bei Rapin - ganz im Sinne Ciceros - einer umfassenden gesellschaftlichen Tugend; "deceat quod aptum est personis, temporibus, aetatibus", dieses Zitat aus Ciceros "De Officiis" setzt er am Rande hinzu, denn auch für ihn bezieht sich das "es ziemt sich" auf Rede und Handlung. Rede und Handlung gefallen, sofern sie "schicklich", der Situation, den res und allen denkbaren Umständen angemessen sind. "Bien-séance" ist bei Rapin Grundbedingung des plaire. Jedoch: um zur persuasio zu führen, muss noch etwas Spezifisches hinzukommen:

"Outre cet arrangement naturel, qui fait cette bien-séance, il y a encore une grace secrete à dire les choses, qui n'est moins explicable, quoy qu'elle soit aussi necessaire à l'éloquence pour persuader... Ce don vient d'un naturel heureux qui sçait donner aux choses le tour qui peut les rendre agréables. Un discours aura ses proportions, ses justesses, ses ornemens, ses beautez, sans être agréable, parce que les choses ne sont pas tournées de certain air qui plaît & qui charme. Car il y a de la difference entre la grace & la beauté." I p. 47f

Die virtus der gratia¹⁾ mit ihren Synonyma: urbanitas - elegantia einerseits, suavitas - venustas andererseits, ist in der klassischen Rhetorik vorwiegend dem mittleren genus und damit eben dem delectare zugeordnet²⁾. Jedoch auch das genus subtile (humile) kann die genannten Qualitäten aufweisen. So etwa ist die cicero-nische Beurteilung des genus subtile am Attiker Lysias ausgerichtet, den Cicero selbst "venustissimus scriptor ille ac politissimus Lysias" nennt (Or.9.29). Freilich ist es nicht der per definitionem "gefällige" ornatus, der gratia auch als virtus des attischen genus subtile erscheinen lässt. Der locus classicus bei Cicero lautet vielmehr:

1) Zum Begriff der grace cf. Monk, A Grace Beyond The Reach of Art, der eine Geschichte des wort-und bildkunsttheoretischen Begriffs bis hin zu Pope skizziert, jedoch nicht auf die theologischen Implikationen eingeht. Kurze Hinweise auch bei Burger, Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik; und natürlich bei Loos, a.a.O.

2) cf. Lausberg, a.a.O. p. 714

"Ac primum informandum est ille nobis quem solum quid vocant Atticum. Sumissus est et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experienti minus. (...) Primum igitur eum tamquam e vinculis numerorum eximamus. (...) Solutum quidam sit nec vagum tamen, ut ingredi libere, non ut licenter videatur errare. Verba etiam verbis quasi coagmentare neglegat. Habet enim ille tamquam hiatus et cursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingratam neglegentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis." Orator 23.75f

Zwei Charakteristika dieser oratio subtilis dominieren in der späteren Auffassung von gratia: die scheinbare Mühelosigkeit und die positive neglegentia.

Neben Lysias als dem rhetorischen Vorbild tritt nun aber - für die Geschichte des Begriffs fast noch wichtiger - ein Vorbild aus der Malerei. Der ältere Plinius berichtet vom griechischen Maler Appelles:

"Ce qui l'a principalement distingué, quoiqu'il y eût de très grands peintres de son tems, c'est une grace particuliere dans ses ouvrages. En même tems qu'il admiroit ceux de ses confreres, & qu'il leur donnoit à tous les louanges qu'ils meritoient, il disoit qu'il leur manquoit une grace, (que les Grecs appellent Charita) qu'ils avoient tout le reste; mais pour cette parti il n'avoit point d'egal. Il se donna encore un autre éloge, en admirant un tableau de Protegenes, d'un travail immense & d'un fini excessif: car il dit, que tout étoit égal du reste entre lui & Protegenes, ou même superieur chez celui-ci; mais qu'il avoit sur lui un avantage, c'est que Protegenes ne savoit pas quitter un ouvrage: précepte mémorable, que trop de soin est souvent nuisible."¹⁾

Die Autorität dieser Stelle für die Folgezeit ist beträchtlich; und zwar vor allem deshalb, weil Plinius das von Appelles genannte vitium überliefert: denn gratia erreicht offenbar nicht, wer zu genau, zu detailliert malt, wer sein ganzes Können zeigen will und nicht zur rechten Zeit aufzuhören weiss. Dieses vitium ist in der Geschichte der Kunsttheorie unter dem Namen "affectation"

1) cf. Falconet, Traduction du XXXIV et XXXVI Livres de Pline... p. 183f. Die französische Uebersetzung wurde aus Gründen der terminologischen Kontinuität gewählt.

überliefert worden.¹⁾

So definiert Rapin in seiner "Eloquence des Bien-Séances" mit ausdrücklichem Bezug auf Plinius:

"Ainsi l'affectation qui gâte d'ordinaire tout ce où elle se rencontre, ne doit avoir aucune part en cette Eloquence, qui ne cherche qu'à être simple & naturelle. La trop grande envie même qu'on a quelquefois d'être exact & de ne rien souffrir de négligé est dangereuse. C'étoit la pensée de ce peintre fameux dont parle Pline." II 565

Die "Observations sur l'Eloquence des Bien-Séances", wie der vollständige Titel lautet, stammen aus dem Jahr 1686, sind also drei Jahre nach der Boileauschen Replik an Huet entstanden. Aus dem gleichen Jahr - jedoch nach den "Observations..." geschrieben - stammt ein dem Präsidenten der Akademie, M. de Lamoignon gewidmeter Traité "Du Grand ou du Sublime dans les Moeurs", in dessen Vorwort sich Rapin viel darauf zugute hält, als erster die rhetorische, von Boileau geprägte Kategorie des "le sublime" auf andere Lebensbereiche übertragen zu haben. Genau in dieser Uebertragung jedoch wird der Begriff des "le sublime" mit dem viel älteren der grace kontaminiert. Denn die Argumentation Rapins: dass jedem Lebensbereich, jedem Beruf und Stand ein eigener Vollkommenheitsbegriff zustehe, umschreibt nichts anderes, als einen Superlativ an bien-séance; ist es doch gerade die Kategorie des Schicklichen, die eine Vielfalt von Lebensstilen und -situationen voraussetzt und die aptische Erfüllung des jeweils gewählten verlangt. Nur aus dieser Kontamination ist das befremdliche, ausdrücklich Demosthenes einschliessende Urteil über antike Rhetoren in den "Observations..." zu verstehen:

"Les graces reposoient sur leurs levres, parce que l'art des Bien-Séances étoit gravé dans le fond de leur âme: ils ne disoient rien qui ne fût fait pour plaire." II p. 568

1) affectation gibt es auch als rhetorisches vitium. Ernesti gibt noch in seinem "Lexicon technologiae Latinorum rhetorum" (1797) als Schuldefinition: "Affectatum Rhetoribus in genere dici solet, quicquid apertum et manifestum artis accuratationisque studium habet."

Dass es bei Rapin im Zuge dieser Kontamination auch zu einer Substituierung der simplicité du sublime durch eine simplicité de la grace kommt, ist ebenfalls bereits an den "Observations..." abzulesen, war doch Rapin mit dem "Traité du sublime" schon in den siebziger Jahren ebenso vertraut wie mit dem in der Akademie diskutierten Begriff der simplicité. So heisst es also in den "Observations":

"Ces paroles que Sophocle, Euripide & Demosthene, trouverent pour s'expliquer, n'avoient rien que de simple & de naturel. Toute sorte d'affectation leur fut inconnuë: & c'etoit par cette simplicité que la noblesse & la grandeur venoit aux discours." IIP.565

Das Schema von virtus und vitium, in welches Rapin die antike simplicité hier wie auch in den eingangs zitierten Sätzen einstellt, ist nicht mit dem Boileaus und Fleurys identisch. Weder war jene an Moses und Demosthenes exemplifizierte simplicité mit "naturel" synonym, noch galt die "affectation" als spezifisches vitium. Die simplicité majestueuse ist, um die Konzepte Boileaus und Fleurys auf einen Nenner zu bringen, eine simplicité des Verbindlichen im Sinne von Wahrheit und Notwendigkeit, nicht eine des Natürlichen im Sinne von ungezwungen, mühelos.¹⁾ Um diese

-
- 1) In diesem Punkt bestätigt unsere Untersuchung die grossangelegte Primitivismusforschung von Boas und Lovejoy. In ihrem Buch über "Primitivism And Related Ideas in Antiquity" treffen die Autoren eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen einem von ihnen so genannten "soft primitivism" und einem "hard primitivism", denn: "The existence of primitive men, as it has usually been conceived, is both easier and harder than that of the civilized. It is easier precisely because it is (or has, in part erroneously, been imagined to be) simpler; it is less burdened with apparatus and (as has been supposed) with a multitude of restrictive rules and regulations and conventionalities. (...) On the other hand, the life of many savage peoples, and those the best known the greater part of European history, is manifestly in certain respects, or when regarded in a certain light, harder than that of civilized mankind - at least of the most prosperous portion of it. It is, that is to say, characterized by a greater degree of physical hardship; if happier on the whole, it has fewer 'enjoyments', and fewer 'goods' in the economic sense. It is, in short, a life of extreme poverty measured by the standards of civilization... To express the distinction between these two types of cultural primitivism no terms as yet exist; we shall call them 'soft' and 'hard' primitivism" p. 9f
- Zu den "Related Ideas" der ersten Kategorie gehört die Idee des Goldenen Zeitalters, während die zweite realitätsbezogener auf eine tatsächliche, asketische Abkehr von luxurierender Zivilisation bezogen ist: "In antiquity the men of the Golden Age under the Saturnian dispensation were soft primitivists, and the imaginary Hyperboreans were usually soft savages; on the other hand, the 'noble savages' par excellence, in the later primitivism of the classical period - the Scythians and the Getae, and later the Germans - were rude, hardy fellows to whom 'Nature' was no gentle or indulgent mother." p. 10

Differenz noch deutlicher herauszuarbeiten, ist es nötig, auf den Begriff der *grace* noch ausführlicher einzugehen.

Die Wirkungsgeschichte der klassischen *gratia* (*charis*) im 17. und 18. Jahrhundert ist sehr wesentlich von der als Zwischenträger fungierenden höfischen Stilistik Castigliones geprägt worden. Denn *grazia* ist die zentrale *virtus* des vollendeten Homanns.¹⁾ Castiglione erklärt sie folgendermassen:

"Da ich aber schon häufig bei mir gedacht habe, woraus die Anmut (*grazia*) entsteht, bin ich immer.... auf eine allgemeine Regel gestossen, die mir in dieser Hinsicht bei allen menschlichen Angelegenheiten, die man tut oder sagt, mehr als irgendeine andere zu gelten scheint: nämlich so sehr man es vermag, die Künstelei (*affettazione*) als eine rauhe und gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Art von Lässigkeit (*sprezzatura*) anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeigt, dass das, was man sagt oder tut, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist. Davon rührt, glaube ich, grossenteils die Anmut her. (...) Das Erzwingen und, wie man sagt, an den Haaren Herbeiziehen, erweckt dagegen den Eindruck höchster Ungeschicklichkeit und lässt alles, so gross es auch sein mag, für gering geachtet werden."

I. Buch Cap. 26 p. 53f

Tatsächlich ist nicht nur die grundlegende Unterscheidung zwischen Härte und Leichtigkeit, sondern auch jene zwischen Utopie und Realismus zu den Konnotationen auch des ästhetischen *simplicité*-Konzepts zu zählen. Denn ästhetisch im modernen Sinne, also "zweckmässig ohne Zweck" ist das Konzept der *simplicité gracieuse*, nicht aber die im rhetorischen Zweckdenken einerseits, im Sinne des horazischen Auftrags an die Poesie: "aut prodesse aut delectare" andererseits konzipierte *simplicité majestueuse*. Wenn wir statt der Termini "soft" und "hard primitivism" die Begriffe *simplicité majestueuse* und *gracieuse* verwenden, so erstens deshalb, weil sie textlich vorgegeben sind und zweitens die ästhetische Problemstellung naturgemäss nicht mit der kulturanthropologischen zusammenfällt.

- 1) auch Castiglione beruft sich auf die Plinius-Ueberlieferung: "Man sagt auch, dass bei einigen hervorragenden antiken Malern das Sprichwort gegolten habe, dass zuviel Fleiss schädlich sei, und dass Protogenes von Appelles getadelt wurde, weil er die Hände nicht von der Tafel zu lassen verstand." p. 56f

Das zentrale Merkmal der *grazia*, die *neglegentia*, heisst im Urtext "*sprezzatura*". Castiglione bezeichnet "*sprezzatura*" als ein von ihm eingeführtes Wort, und neu daran scheint vor allem das im Begriff enthaltene Moment der Verachtung zu sein. Ein früher französischer Uebersetzer hat sich bemüht, diese Nuance mit der Doppelform "*nonchallance et mesprison*" wiederzugeben: später treten "*nonchalance*", "*negligeance*" und "*dedain*" an die Stelle.¹⁾ Diese Nuance ist wichtig im Hinblick auf das *vitium*, die *affectation*: nimmt doch jetzt dieses noch zusätzlich das Charakteristikum des sichtbaren Interesses am Erfolg, der Identifizierung mit der jeweiligen Tätigkeit an. Die *grazia* des Hofmanns dagegen bezeugt ein bis zur Verachtung reichendes "über der Sache" stehen, einen idealen Perfektionsgrad, in dem die Kunst zur zweiten Natur geworden zu sein scheint. *grazia* ist ein Attribut der Ausführung (*maniere*) von Verrichtungen jeglicher Art, also nicht auf bestimmte Disziplinen eingeschränkt, sondern im Gegenteil ein Oberbegriff für die vom Hofmann geforderte Vielseitigkeit.

Das heisst nun aber zugleich, dass die konstitutive *neglegentia* oder *sprezzatura* auch dem subjektiven Können gilt - weniger dem Gegenstand. *Neglegentia* im Sinne der *sprezzatura* ist nicht zu verwechseln mit jener Nachlässigkeit, die auch der anonyme Autor des *Peri Hypsus* kennt: einer Nachlässigkeit des Genies in kleinen Dingen, die tatsächlich fehlerhaft sein können, durch deren Nichtbeachtung jedoch das Genie sich von mittelmässiger Regelmässigkeit abhebt.

Die *sprezzatura* des Hofmanns ist nicht fehlerhaft. Wenn - wieder in charakteristisch pragmatischer Umdeutung - Gracián seinem Heros empfiehlt, kleine Fehler und Nachlässigkeiten zu affektieren, um sich vor dem Neid des Mitmenschen angesichts von Vollkommenheit

1) cf. Kleszczski, Die französischen Uebersetzungen des Cortegiano. p. 168f
Zum Begriff "*sprezzatura*" cf. Loos, a.a.O. p. 116f, 153.

zu schützen, so ist auch diese *neglegentia* nicht mit der *sprezzatura* Castigliones zu verwechseln.

Dessen Identifizierung der *neglegentia* mit dem Prinzip des "dissimulare artem" macht auf die erstrebte *virtus* aufmerksam: steht doch das rhetorische "dissimulare artem" im Dienst der *modestia* und zugleich der *insinuatio*. Die sich hier bekundende *sprezzatura* ist also eine Form, sein Können zu präsentieren, ohne der *arrogantia* zu verfallen. Demgegenüber erscheint die *affectatio* als ein ungebührliches Zurschaustellen der subjektiven Vermögen. Wo der *homme d'affectation* seinen Ehrgeiz in die Durchführung setzt, begnügt sich der Hofmann mit Andeutungen:

"Ebenso offenbart beim Tanzen ein einziger Schritt, eine einzige anmutige und nicht gezwungene Bewegung der Gestalt sofort das Können des Tänzers. Wenn ein Sänger beim Singen eine einzige Stimmführung mit lieblichem Ton in einem doppelten Läufer ausklingen lässt und zwar mit solcher Leichtigkeit, dass er wie zufällig zu entstehen scheint, so lässt er damit allein schon erkennen, dass er sehr viel mehr kann, als was er zeigt. Eine einzige mühelose Linie, ein einziger leicht hingeworfener Pinselstrich, wobei die Hand, ohne von emsigem Fleiss oder irgendeiner Kunst geführt zu werden, aus sich selbst heraus auf ihr Ziel in den Absichten des Malers loszugehen scheint, enthüllen auch in der Malerei deutlich die Vortrefflichkeit des Künstlers... Dasselbe gilt für beinahe jede andere Sache."

Buch I. Kap. 28, p. 57

Schärfer noch als Castiglione hat Gracián das *vitium* der *affectation* gesehen. Die 123. Maxime "L'Homme sans affectation" lautet in der Uebersetzung Amelot de la Houssaies:

"L'affectation est aussi insupportable aux autres, qu'elle est pénible à celui, qui s'en fert, d'autant qu'il vit dans un continuel martyre de contrainte, pour se montrer ponctuel en tout. Les plus éminentes qualitez perdent leur prix, si l'on y découvre de l'affectation, parce qu'on les attribue plutôt à une contrainte artificieuse, qu'au vrai caractère de la personne: joint que tout ce qui est naturel, a toujours été plus agréable, que l'artificiel. L'on passe pour étranger en tout ce que l'on affecte; mieux on fait une chose, & plus il faut cacher le soin que tout y est naturel."

Die Kontrastierung von "contrainte artificieuse" und "vrai caractère de la personne" führt einen Schritt weiter. Sie deutet eine moralische Beurteilung der *affectation* an, in der diese als

Lüge, als Vortäuschung von Gewolltem aber nicht Gekonntem erscheint. Das ist nicht selbstverständlich. Die affectation ist, wie wir gesehen haben, noch bei Castiglione ein weitgehend gesellschaftliches vitium: im Grunde das vitium des Emporkömmlings, der noch bemüht sein muss, sein Können durchzuspielen, um es allererst bekannt zu machen. Denn, wie an anderer Stelle bei Castiglione zum Ausdruck kommt, die höfische modestia resultiert keineswegs aus einem tatsächlichen Verbergen des subjektiven Könnens, sondern wird durch ein vorgängiges Wissen der Gesellschaft allererst ermöglicht. In diesem Sinne empfiehlt Castiglione, neuen Gesellschaftskreisen, in die man einzutreten wünscht, die eigenen Verdienste durch Mittelsmänner vor dem ersten Auftritt bekanntzumachen, um sie nicht, unbescheiden, selbst aufzählen zu müssen.¹⁾

Andererseits steht affectation auch bei Castiglione für ein bestimmtes gesellschaftliches Prinzip der imitatio. So etwa kritisiert er Leute, die fremde Gebräuche und Sprachen und Akzente imitieren, ohne dass es ihre eigenen wären; und schliesslich spielt affectation noch eine entscheidende Rolle im Benehmen der Frau; ist es doch auch vorwiegend die Frau, die im 17. und 18. Jahrhundert die höfische grazia als Erbe übernimmt und damit auch - mindestens potentiell - schichtenunabhängig macht.

Eine Frau, die gefallen (plaire) will, die sich künstlich herrichtet und auch das, was von Natur schön an ihr ist, nur bewusst

1) cf. Buch II, Kap. 32: "Ich möchte daher, dass unser Hofmann sich, so gut er kann, ausser auf den Wert auch auf Geist und Kunst stützt. Wenn er an einen Ort zu gehen hat, wo er neu und unbekannt ist, Sorge er stets dafür, dass vor ihm selbst schon die gute Meinung über ihn dahin gelangt, und er bewirke, dass man dort weiss, wie er an andern Stellen, bei anderen Herren, Damen und Edelleuten wohl geschätzt sei. Denn dieser Ruhm, der aus vielerlei Urteilen zu entstehen scheint, erzeugt einen gewissen festen Glauben an einen Wert, der dann bei derart geneigten und vorbereiteten Herzen sich leicht durch Taten aufrechterhalten und vermehren lässt." p. 152

als Vorteil verbucht und einsetzt: eine solche Frau wirkt nach Castiglione - und freilich nicht nur für ihn - affektier¹⁾

Die Assoziation von affectation mit Betrug hat hier einen deutlichen Anhaltspunkt. Dass aber auch diese weibliche affectation zunächst unter einen sozialen Aspekt gesehen sein will, mag ein Aphorismus von einem der schärfsten Beobachter der französischen Gesellschaft gegen Ende des 17. Jahrhunderts belegen, ein Aphorismus La Bruyères:

"Il y a dans quelques femmes une grandeur artificielle, attachée au mouvement des yeux, à une air de tête, aux façons de marcher, et qui ne va plus loin... Il y a dans quelques autres une grandeur simple, naturelle... qui a sa source dans le coeur, et qui est comme une suite de leur haute naissance; un mérite paisible, mais solide, accompagnée de mille vertus qu'elles ne peuvent couvrir de toute leur modestie..." 2)

Aus der Maxime Graciáns wird jedoch auch ersichtlich, dass das "dissimulare artem" nicht nur im Dienst der modestia steht. Im Schema heimliche Kunst - offene Kunst, gesteigert zum Gegensatz "naturel" und "artificiel", ist der Begriff "naturel" nicht mit "angeboren" zu verwechseln. Jene "heimliche Kunst" ist vielmehr eine zweite Natur im Sinne von Gewohnheit; eine oft geübte Praxis, die freilich nicht ohne entsprechende Veranlagung zum erstrebten Resultat führt.³⁾ Gerade von hier aus erscheint

1) In der deutschen Literatur gibt es ein extremes Beispiel solcher affectation: die Gestalt der künstlich verjüngten und verschönten Kunigunde in Kleists "Käthchen von Heilbronn". Dass ausgerechnet Kunigunde, die Adlige, das vitium der affectation gegenüber dem naiv-graziösen Landkind Käthchen verkörpert, spricht für die Verschiebung und Bewahrung des höfischen Ideals, dessen sozialer Bindung aber auch Kleist Rechnung trägt: denn Käthchen ist nicht nur Adlige, sondern Tochter des Kaisers.

2) La Bruyère, Les Caractères, ed. Garnier, p. 112

3) von den zahllosen Belegen zu diesem - häufig mit Hinweis auf Ciceros Beschreibung des attischen genus subtile - tradierten Topos sei nur La Bruyère zitiert:

"Combien d'art pour rentrer dans la nature! combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grace que l'on sait marcher; pour chanter comme on parle; parler et s'exprimer comme l'on pense..."
p. 363 a.a.O.

affectedation als sicheres Erkennungszeichen des Neulings und Emporkömlings, denn "on passe pour étranger en tout ce que l'on affecte."

Nun unterscheidet aber Rapin, wie wir gesehen haben, nicht nur zwischen grace und affectedation, sondern auch zwischen grace und beauté. Es ist nötig, diese Sätze nochmals zu zitieren:

"Un discours aura ses proportions, ses justesses, ses ornemens, ses beautez, sans être agréable, parce que les choses ne sont pas tournées de certain air qui plaît, & qui charme. Car il y a de la difference entre la grace & la beauté." p. 47f

Die Unterscheidung zwischen grace und beauté oder bien-séance ist nicht eigentlich eine wort-, sondern eine bildkunsttheoretische. Schon in den neuplatonischen Theoremen der italienischen Renaissance gelten die drei Grazien als Liebesymbol und Grazie als unerlässlicher Bestandteil der wahren Schönheit. Wenige Jahre vor dem Rapinschen "Comparaison" zwischen Cicero und Demosthenes hatte André Félibien in seinen einflussreichen "Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres" folgende Definition gegeben:

"C'est que la beauté naist de la proportion & de la simetrie qui se rencontre entre les parties corporelles & materielles. Et la grace s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causez par les affections & les sentimens de l'ame." vol I p. 31 1)

1) Zitiert nach der Ausgabe Paris 1690

Marckwardt, Das Kunstwollen des Rokoko, in: Geschichte der deutschen Poetik Bd 2, führt diese Stelle als ersten Beleg der späteren Definition von Reiz an: Reiz-Schönheit in Bewegung. cf. p. 271

Eine solche Priorität für Félibien anzunehmen, erscheint berechtigt, wenn man den Einfluss des cartesischen "Traité des passions" (1649) auf die damalige Bildkunsttheorie berücksichtigt. Félibien ist Mitglied der von Le Brun geleiteten Académie Royale de Peinture et de Sculpture, und Le Brun hat als erster die cartesische Klassifikation der Leidenschaften zur Grundlage einer bildkunsttheoretischen Ausdruckslehre gemacht. Die Definition der Leidenschaften bei Descartes aber bringt allererst den buchstäblich physikalischen Begriff der "mouvemens de l'ame" ins Spiel, mit dessen Hilfe Félibien grace als schöne Bewegung von der nur schönen Proportion der beauté absetzen kann. Mit dieser Bestimmung aber tritt die grace aus dem traditionell wirkungsästhetisch gedachten Bezugssystem heraus. Die rhetorisch gedachte Kausalbeziehung zwischen Unabsichtlichkeit und erfolgreichem plaire entfällt ebenso wie der Topos von der "heimlichen Kunst". Denn die Harmonie der "mouvemens de l'ame" ist eine ursprünglich nicht durch Arbeit oder

Nicht zwar als buchstäbliche Bewegung, wohl aber mit dem officium des movere betraut: so fungiert grace auch bei Rapin im Prozess der persuasio; als wirksamer, effektvoller überredender Bestandteil der beauté.

Kunst zu gewinnende. Folgerichtig definiert Montesquieu im Artikel "Goût" der Diderotschen Encyclopédie: "Ainsi les graces ne s'acquierent point; pour en avoir, il faut être naïf. Mais comment peut-on travailler à être naïf?" Die mit der cartesischen Lehre einsetzende Neubestimmung der grace lässt sich unterm Blickwinkel des 18. Jahrhunderts als Wende von der graziösen Darstellung zur Darstellung des Graziösen beschreiben. In seinen "Reflexions sur la peinture" definiert Watelet, 1760, folgendermassen: "La Grace consiste dans l'accord de ces mouvemens (des Körpers) avec ceux de l'ame. Dans l'enfance & dans la jeunesse, l'ame agit d'une façon libre & immédiate sur les ressorts de l'expression. Les mouvemens de l'ame des enfans sont simples; leurs membres dociles & souples. Il résulte de ces qualités une unité d'action & une franchise qui plaît. Conséquemment, l'enfance & la jeunesse sont les âges des graces. (...) La simplicité & la franchise des mouvemens de l'ame contribuent tellement à produire les graces, que les passions indécises ou trop compliquées les font rarement naître. La naïveté, la curiosité ingénue, le desir de plaire (!), la joie spontanée, le regret, les plaintes & les larmes mêmes qu'occasionne la perte d'un objet chéri sont susceptibles de graces, parce que tous ces mouvemens sont simples." p. 101f

Freilich liegen zwischen der Definition Félibiens und der Watelets fast hundert Jahre; liegt die einflussreiche Prägung des Begriffs der "moral grace" durch Shaftesbury, liegt aber vor allem die rousseauistische Fassung des simplicité-Begriffs, der recht eigentlich auf einen praesozialen, ursprünglichen Zustand gemünzt ist. Und in der Tat erscheint ja bei Watelet jene "simplicité gracieuse": das also, was ursprünglich Leichtigkeit und Mühelosigkeit hiess und Resultat einer vollkommenen Beherrschung der Kunst war, als Ausdruck einer seelisch-körperlichen Disposition, die auf den Lebensbeginn beschränkt und nur vor aller Leistung sichtbar sein soll. So ist es nur folgerichtig, wenn Watelet das ursprünglich stilistische vitium der affectation durch das psychologische der reflexion ersetzt und die zeitliche Folge von virtus und vitium umkehrt: "La jeunesse très-cultivée s'éloigne souvent des graces qu'elle recherche; tandis que celle qui est moins contrainte, les possède, sans avoir eu le projet de les acquérir. C'est que l'esprit éclairé & les mouvemens subits tant de l'ame que du corps: la reflexion les rend compliquées." p. 103

Zwar ist im rhetorischen Traditionszusammenhang *gratia* dem *officium* des *delectare* und nicht dem *desmovere* zugeordnet. Wir haben aber bei Rapin gesehen, dass im Zuge der Verallgemeinerung des *plaire* zum Individualstil dieser dennoch die geforderten *officia* zu erfüllen imstande ist. Die "persuasion du coeur", die Rapin für Cicero konstatiert, hat im frz. den Namen "charmer". Das charmer ist mit dem rhetorisch-dramatischen *movere* ebensowenig identisch, wie mit der Wirkung des Boileauschen Sublime. Während das rhetorisch-dramatische *movere* Pathos erregt, und also das, was der Anonymus als die "niederen" Leidenschaften bezeichnet hatte: Furcht, Schrecken, Mitleid, während, wie wir gesehen haben, le sublime (*hypsos*) gerade "erhabene" Leidenschaften erregt: Mut, Selbstbewusstsein, etc., löst das charmer Liebe, Sympathie, Zuneigung aus.

Wesentliches Charakteristikum dieser "bezaubernden" Wirkung der *grace* ist ihre Unabsichtlichkeit:

"Car on ne plaît point, quand il paroît qu'on veut plaire: & l'on ne charme jamais moins que quand on laisse trop voir l'envie qu'on a de charmer." p. 48

Die hier zutage tretende Depravierung der Absichtlichkeit, die Synonymität von "heimlicher Kunst" mit "Unabsichtlichkeit", ja, mit "Natur", macht umgekehrt auf die alte Gleichung zwischen Kunst und Absicht¹⁾ aufmerksam und damit auf einen gemeinsamen Nenner der bisher beschriebenen Kontrastformeln. *Grace* versus *affectation*, *grace* versus *beauté* und, wie es später heissen wird, *grace* versus *reflexion*: alle diese Kombinationen einer *virtus* mit einem *vitium* variieren bestimmte Auffassungen von der Absichtlichkeit, d.h. Regel- und Zweckmässigkeit der Kunst einerseits, von der Künstlichkeit der Absicht andererseits. Für diese Depravierung der Absichtlichkeit - eine deutsche Uebersetzung von *affectation* lautet bezeichnenderweise: das Gewollte -, gibt es eine von der Forschung wenig erwogene, aber naheliegende Erklärung. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass das Kernstück der rhetorisch-höfischen *grace*, das *dissimulare artem* ursprünglich als Ausdruck

1) Dass hier ein altes, kulturanthropologisches Motiv durchschlägt, machen auch Boas und Lovejoy wahrscheinlich; es ist das Motiv "of the god's resentment of even the first step of men's technological progress." a.a.O., p. 192

der modestia gilt und im Dienst der insinuatio steht; im Dienst also der bescheidenen, aber deshalb umso wirksameren Selbstdarstellung; der Darstellung des, wie der terminus technicus lautet, Ethos. Während aber die Lehre von insinuatio und delectatio nur einen Bestandteil des rhetorischen Systems ausmacht, gewinnen insinuatio und die in ihrem Rahmen zulässige delectatio, gewinnen gratia und dissimulatio in der höfischen Rezeption fast ausschliessliche Gültigkeit. Dass nun diese Stilqualitäten im höfischen Verkehr, im Umgang mit Fürsten und Prinzen ausserordentlich dominant, ja beherrschend werden¹⁾, ist ebensowenig erstaunlich, wie die Rezeption der höfischen Stilistik durch Rapin, also zur Zeit der Hochblüte des französischen Absolutismus. Die Uebersetzung von insinuatio mit "Schmeichelei" in der spezifisch hofpolitischen Bedeutung wird der Ubiquität dieser Haltung nicht gerecht. Das plaire als stilistisch-ethische Kategorie ist - um das nur kurz anzudeuten - einerseits undenkbar ohne das die klassische Rhetorik ablösende Modell der Konversation (und zwar sowohl der amourösen als auch der diplomatischen und "Vorzimmer-Konversation"), dieses konversationelle plaire bleibt andererseits unerklärt, wenn nicht jene spezifisch höfische Reaktion und Antwort mitgedacht wird, für die es das zutreffende Wort "Erhörung" gibt. Die Absichtlichkeit der Kunst wird offenbar in dem Masse depraviert und zur Künstlichkeit erklärt, wie der Anspruch auf Effektivität nicht mehr erhoben werden kann. Nichts könnte den Uebergang von der volks- zur hofpolitischen Rhetorik, vom movere zum plaire besser bezeugen, als jene schon zitierte Bemerkung Rapins:

"Si j'avois à parler à des gens au dessus de moy, je voudrois plaire comme Ciceron; & si j'avois à parler à un peuple au-dessous de moy, je voudrois étonner comme Demosthene." p. 79

1) cf. Diderot, Essais sur la Peinture: "La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier. Dans la monarchie, où l'on commande et l'on obéit, le caractère de l'expression sera celle de l'affabilité, de la grâce, de la douceur, de l'honneur, de la galanterie." ed. Garnier, p. 700

Erst vor diesem sozialpolitischen Hintergrund wird es sinnvoll, einen weiteren, in der französischen Diskussion weitgehend integrierten Aspekt des Begriffs *grace* zu diskutieren: die Tatsache nämlich, dass *grace* auch Gnade bedeutet. Wir haben die attraktive Kombination von ästhetischen, religiösen und hofpolitischen Kategorien, in der sich Bouhours auszeichnet, schon skizziert. Bouhours ist es nun auch, der die Vermittlung von ästhetischer und religiöser *grace* explizit im Essay "*Le je ne sçay quoy*" leistet. Zu diesem Essay müssen zwei erläuternde Vorbemerkungen gemacht werden.

Der Begriff der *grace* gehört zu den in der französischen Theologie des 17. Jahrhunderts mestdiskutierten Theologemen. An seiner Definition liessen und lassen sich die mehr oder minder oder gar nicht häretischen Positionen von Jansenisten, Jesuiten, Molinisten, Oratorianern etc. deutlich ablesen. Noch der Artikel *grace* der Diderotschen *Encyclopedie* zählt mehr als 25 genera der *grace* auf, unter denen die "*grace suffisante*" und die "*grace efficace*" durch die "*Lettres provinciales*" von Pascal, d.h. also durch den Streit zwischen Jansenisten und Jesuiten einem weiteren Publikum haben bekannt werden können.

Nun ist zwar theologischerseits der Kontrastbegriff zu *grace* nicht *affectation* oder Kunst, sondern: Natur; und zwar genauer: die mit Erbsünde behaftete Natur. Dennoch hat die oben konstatierte "*Depravierung der Absichtlichkeit*" eine erstaunlich genaue Entsprechung im theologischen Begriff der Werkgerechtigkeit. In der Antwort auf die Frage, ob der Mensch auch ohne göttliche Gnade, also "*von Natur*" gute Werke vollbringen könne, scheiden sich Jesuiten und Jansenisten im 17. Jahrhundert in ähnlicher Weise, wie Protestanten und Katholiken im 16. Die Jesuiten beantworten die Frage mit dem Konzept einer "*grace suffisante*", die den Menschen zu guten Taten disponiert, ihm aber einen Spielraum freier Entscheidung belässt; die Jansenisten dagegen halten für jegliche Handlung eine "*grace efficace*" für erforderlich.

2. Der Titel des Bouhourschen Essays bezieht sich auf eine schon von Cicero und Augustin gebrauchte Redewendung: auf das "nescio quid" (ital. "non so che"). Schon früh - und damit kommen wir auf den Begriff des charmer zurück - wird mit dieser Wendung die Wirkung der grace - und zwar der ästhetischen wie auch der religiösen - bezeichnet; genauer also: ihre Unerklärbarkeit konstatiert, was auch den Anreiz zur Verselbständigung des Begriffs gegeben haben mag. Der erste Vortrag über das "je ne sais quoi" wurde 1635 in der Akademie Francaise gehalten.¹⁾ Rapin hat die Wendung auffällig vermieden, was offenbar mit seiner Zugehörigkeit zur Partei der Anciens und der Akademie Lamoignon zu erklären ist - so wie umgekehrt das j.n.s.q. als Lieblingswendung der Modernes etikettiert wird. Boileau hat sie zwar im "Traité du sublime" einigemale gebraucht, sich aber dann, sehr viel später, von dieser "modernen" Vorliebe für das Unwägbare, Unerklärliche, Bezaubernde distanziert. "Si on me demande", schreibt er im Vorwort zu den Oeuvres von 1701,

"ce que c'est que cet agrément et ce sel, je repondrai que c'est un je ne sais qoi, qu'on peut beaucoup mieux sentir que

-
- 1) zum Begriff des j.n.s.q. cf. Köhler, Je ne sais quoi; Haase, Zur Bedeutung von je ne sais quoi u.a.
 Köhler zieht eine grosse Linie vom ciceronisch-augustinischen nescio quid über den grazia-Begriff Castiglions bis hin zum honnête homme des 17. Jahrhunderts und selbst noch zur Romantik. Die Geschichte des Begriffs hat demnach zwei Leitmotive: zum einen das Motiv des Unerklärlichen, Geheimnisvollen, des nicht Lern- und nicht Lehrbaren; zum andern aber - wie in der deutschen Uebersetzung mit "das gewisse Etwas" fast deutlicher wird - das Motiv des Spezifischen, Individuellen, Unverwechselbaren. Beide Motive entfalten sich weitgehend im amourösen Bereich, bis bei Bouhours und mit der Aesthetik der délicatesse das j.n.s.q. als allgemeinere Formel gebraucht wird. Erich Haase dagegen bemüht sich um eine genauere Definition des j.n.s.q. im 17. Jahrhundert, indem er nach der Urteilsstruktur fragt und zu dem Schluss kommt: "Das mit j.n.s.q. bezeichnete Phänomen stellt gewissermassen das dem Subjekt innewohnende Inbild in concreto dar. Das Subjekt wird bei der Wahrnehmung eines derartigen Objekts so affiziert, dass es sich dessen Konformität mit seinem Inbild bewusst wird: das Objekt ermöglicht dadurch, dass es das im Subjekt latent vorhandene Inbild als akutes Phänomen repräsentiert, eine einfache Intuition..." p.64
 Diese etwas komplizierte Formulierung stimmt mit unserer Beobachtung überein: dass das j.n.s.q. in erster Linie eine sympathetische Reaktion auslöse.

dire. A mon avis néanmoins, il consiste principalement à ne jamais présenter au lecteur que de pensées vraies et des expressions justes."

Nun ist aber das j.n.s.q. nicht ganz so unerklärlich. Sowohl die religiöse, wie auch die ästhetisch-profane grace erwecken Sympathie, Liebe, Zuneigung im weitesten Sinne. Abgesehen von der immer wieder konstatierten Irrationalität der Empfindung erscheint diese Sympathie bei Bouhours gesteigert zu einem Identifizierungsvermögen mit dem jeweiligen Objekt, als dunkel empfundene Gleichheit und Uebereinstimmung; als "une sympathie merveilleuse, & comme une parenté des coeurs"; und Bouhours setzt die Formulierung Graciáns hinzu: "un parentesco de l'os coraçones".

Dieser Bestimmung widerspricht nicht die Tatsache, dass Bouhours auch ein negatives j.n.s.q. kennt, ein j.n.s.q. der Antipathie. Erst solche Polarisierung - und in der Tat ist im Begriff des j.n.s.q. keine Zwischenstufe, keine Skala, kein mehr oder minder der Empfindung zulässig - macht eine formālere Beschreibung möglich: eine Reduktion des j.n.s.q. auf die ausdrückliche Empfindung von Identität oder Differenz; auf ein Urteil welches in eben dem Masse irrational erscheint, als es augenblicklich, unvermittelt, ohne diskursive Ausführlichkeit gefällt wird. Positives und negatives j.n.s.q. entsprechen bei Bouhours als Urteile den sog. "ersten Eindrücken"; sie werden mit der Geschwindigkeit und Sicherheit gefällt, die allen Urteilen auf den "ersten Blick" zueigen ist:

"faut il s'étonner que le trait dont l'ame est frappée à la premiere veüe d'une personne, ne se puisse d'appercevoir? Car enfin de tous les traits celui qui va le plus viste, c'est le trait qui blesse le coeur; & le plus court de tous les momens, si j'ose parler de la sorte, c'est celui dans lequel le je ne sçay quoy fait son effet." p. 329 (Entretiens...)

Von hier aus gesehen, ist es nur folgerichtig, wenn Bouhours den Abschnitt über das religiöse j.n.s.q. als Wirkung göttlicher grace mit dem Hinweis auf die virtuelle, von der Mystik seit jeher behauptete Gottgleichheit einleitet und sich damit also eines bereitstehenden Theologems bedient:

"Mais pour parler chrestienement du je ne sçay quoy, n'y en a-t-il pas un dans nous, qui nous fait sentir, malgré toutes les foiblesses & toutes les desordres de la nature corrompuë, que nos ames sont immortelles; que les grandeurs de la terre ne sont pas capables de nous satisfaire; qu'il y a quelque chose au dessus de nous, qui est le terme de nos desirs, & le centre de cette felicité que nous cherchons par tout, & que nous ne trouvons nulle part." p. 342

"Ainsi donc... le ie ne sçay quoy est de la grace, aussi bien que de la nature & de l'art. (...) la grace elle-mesme, cette divine grace, qui a fait tant de bruit dans les Ecoles, & qui fait des effets si admirables dans les ames; cette grace si forte & si douce tout ensemble, qui triomphe de la dureté du coeur, sans blesser la liberté du franc arbitre, qui s'assujettit la nature en s'accomodant; qui se rend maitresse de la volonté en la laissant maistresse d'elle-mesme; cette grace, dis je, qu'est-ce autre chose que ie ne sçay quoy de surnaturel & de divin, qu'on ne peut ni expliquer, ni comprendre..." p. 343

Das von Bouhours gegebene Stichwort: "liberté" führt zu Rapin zurück und zugleich auf das für unseren Zusammenhang entscheidende Charakteristikum des charmer bzw. plaître. Denn auch Rapin bestimmt die ciceronische "persuasion du coeur" als Freiheit, die dem Ueberredeten - scheinbar - noch belassen wird. Denn da der Satz gilt: "la volonté ne peut se rendre qu'à ce qui luy est agréable, & à ce qui plait", und alle Ueberredung auf eine Beeinflussung des Willens abzielt, liegt der charakteristische Erfolg des plaître nicht im Gehorsam, sondern in der Herstellung seiner Bedingung: der Zustimmung, der Uebereinstimmung, der gleichen Neigung:

"Elle (la volonté) ne laisse pas d'agir très-librement en soumettant même sa liberté au plaisir qui l'entraîne, parce qu'elle suit sa pente, qui ne peut-être que son plaisir." vol I p. 77

Wir können an diesem Punkt haltmachen. Gemessen an der rhetorischen Modellsituation, d.h. am gleichzeitigen Bezug der verba auf res und officium, lässt sich, wie im Fall der "simplicité majestueuse" so auch im Konzept des ciceronischen plaître eine Entsprechung von Gegenstands- und Hörerbezug feststellen. Was in den Entwürfen Boileaus und Fleurys als "simplicité" des narrare und des movere dialektisch aufeinander bezogen schien, wiederholt sich hier unter den Vorzeichen des plaître. Die Formulierung, mit der Rapin den Stil Ciceros als ein "faire ce qu'il luy plaisait"

beschreibt, gilt fast unverändert auch für die vom Hörer empfundene Wirkung; auch dieser glaubt zu tun, was ihm gefällt, wenn er der persuasion du coeur erlegen ist.

Die vorgängige Anerkennung der Autorität oder Gültigkeit der res durch den Redner, bzw. des Redners durch den Hörer hat sich als Bedingung jener simplicité des narrare und movere herausgestellt. Im höfischen Konzept des plaître scheinen die Autoritätsverhältnisse umgekehrt; die artistische Vielseitigkeit des Redners lässt diesen vorgängig über den res stehen, mit ihnen beliebig, der eigenen Zwecksetzung gemäss umgehen, während andererseits in der höfischen Rede im engeren Sinne der Hörer als Autorität anerkannt und als solche umworben wird.

Wo die Entwürfe Boileaus und Fleurys den Gehorsam des Historikers gegenüber dem Faktischen qua Notwendigen verlangen, und vice versa den des Hörers oder Gläubigen gegenüber dem Redner, bietet das Konzept des plaître artistische Freiheit auf der einen und Freiheit zur herablassenden Erhörung auf der anderen Seite. Gleichzeitig tritt mit der Beziehung des simplicité-Ideals auf das höfische Ideal der grace an die Stelle des begriffsprägenden Gegensatzes von simplicité und superflu der genannte von simplicité bzw. grace und affectation.

Nun liess sich die dialogische Struktur sowohl der simplicité majestueuse als auch der simplicité précieuse als Gegensatz von einfacher und auslegender Rede bestimmen; Auslegung und Explikation sind überflüssig (superflu), wo ein Konsensus über das Gemeinte besteht, wo die Andeutung - das cacher des bel esprit - bzw. die nicht artistisch persuasive Rede genügt, um die jeweilige Absicht zu erreichen.

Der Gegensatz grace-affectation bringt einen anderen Aspekt dieser dialogischen Struktur ein. Mit der Ablösung der volks- durch die hof-politische Auffassung von Rede oder Rhetorik trifft die Depravierung der ars persuasionis diese nicht in ihrer vom Gebrauch der Kunstmittel abgeleiteten Bedeutung von ornatus, sondern in der grundlegenden Bedeutung von techné. Eben dies bestimmt den Gegensatz von beauté und grace: wo jene nur als Resultat einer

lehrbaren Kunst mit einem Inbegriff an Regeln gilt, scheint diese ein Geschenk des Himmels oder der Natur und gerade nicht lern- oder lehrbar.

Die Depravierung der so verstandenen Kunstmässigkeit im Begriff der affectation gilt aber weniger der Theorie, als der Praxis: der eingesetzten, verwendeten, sichtbaren ars: der Arbeit. Die mit der hofpolitischen Ausgangslage geschaffene Situation - und der Terminus 'politisch' ist hier nicht von polis sondern von politesse abgeleitet - lässt eine offene und in diesem Sinne technische Darstellung der Zweck-Mittel-Relation nicht zu: Absichten müssen verschleiert, Anstrengungen dürfen nicht gezeigt und Gewolltes nicht expliziert werden.

Wir haben in dieser Darstellung der affectation bewusst auf den von den Autoren normalerweise gesetzten, negativen Akzent verzichtet, um die hofpolitische Sprechsituation und die in ihr negierte Relation von Absicht und Wirkung, ars und persuasio, klarer herauszustellen. Denn freilich ist umgekehrt mit dem Konzept der grace und der in ihr gesetzten unabsichtlichen Wirkung, dem charmer eine Situation gemeint, in der das Gewollte nicht expliziert zu werden braucht.

Nicht erst bei Gracián, sondern schon bei Castiglione markiert der Gegensatz zwischen grace und affectation zugleich die Differenz zwischen dem Fremdling oder Emporkömmling und der homogenen, miteinander vertrauten Gruppe. Die Vorliebe, affectation immer dort als Vorwurf zu erheben, wo eine Person etwas anderes sein will als sie ist - noch Schiller definiert seinen Begriff der Anmut aus diesem Gegensatz - besagt umgekehrt nur, dass diese affectation für unnötig und der gesuchte Aufstieg für "unnatürlich" gehalten wird. Dieser Gedankengang, der das Verhältnis affectation - grace moralisch, als Kontrast von naturel - artificiel, Wahrheit und Lüge zu deuten erlaubt, verschweigt freilich, was den Begriff der grace konstituiert: den Topos des "art caché", den resultativen Charakter der simplicité gracieuse.

Dem höfischen Ideologem entspricht eben nicht ein Gegensatz von Sein und Wollen, sondern ein Gegensatz von Wollen und Können. Die anmutige Ausführung gleich welcher Aktion verrät allemal das Gekonnte, nicht das Gewollte; und dem Gekonnten, nicht dem Natur-

lichen gilt die Anerkennung, und nur der Anerkannte braucht seine Kunst nicht zu zeigen. In der französischen Literatur des ausgehenden 17. Jahrhunderts gibt es einen Autor, der dieses Konzept der simplicité gracieuse mit wünschenswerter Deutlichkeit in den religiösen Bereich übertragen und damit, wie schon Bouhours, den Begriff der grace als Gnade und Grazie voll ausgelotet hat: es ist der Freund Fleurys und Kenner des Boileauschen "Traité du sublime": Fénelon.

Sermo humilis II (Matthäus)

In den drei Cicero und Demosthenes gewidmeten "Dialogues des Morts" lässt Fénelon letzteren folgendes Resumé ziehen:

"Tu (Cicero) occupais l'assemblée de toi-même; et moi (Demosthene) je ne l'occupais que des affaires dont je parlais. On t'admirait; et moi j'étais oublié par mes auditeurs, qui ne voyaient que le parti que je voulais leur faire prendre. Tu réjouissais par les traits de ton esprit; et moi je frappais, j'abbattais, j'atterrais par des coups de foudre. Tu faisais dire: Ah! qu'il parle bien! et moi je faisais dire: Allons, marchons contre Philippe." II 585

Obwohl traditionell, hat diese Ablehnung des ciceronischen plaire im Zusammenhang der fénelonschen Auffassung von Eloquenz eine durchaus eigenständige Bedeutung. Denn Fénelon ist - anders als Fleury - von Hause aus und in erster Linie Theologe; die "Dialogues sur l'éloquence"¹⁾, Fénelons ausführlichste Abhandlung über die Beredsamkeit, handeln denn auch überwiegend von der "Eloquence de la chaire". Im Bannkreis der Moraltheologie aber können die Urteile über vitium und virtus nicht aufs Stilistische beschränkt bleiben. Das vitium, welches Demosthenes Cicero vorwirft: mit sich selbst beschäftigt zu sein, identifiziert das ciceronische plaire unzweideutig mit jenem vitium des amour propre, der Eigenliebe und Selbstbezogenheit, welches Fénelon zufolge nicht nur eines unter vielen menschlichen Lastern, sondern recht eigentlich die menschliche Erbsünde darstellt.

Der Begriff des amour propre ist zu dieser Zeit kein theologischer Fachterminus. Spätestens seit den Maximen LaRochefoucaulds (1665) gilt die Entlarvung der Eigenliebe, des "intéresse" als fester Bestand der Gesellschaftskritik und traditionelle Aufgabe. Ja, gegen Ende des Jahrhunderts fällt sogar das eigens als kontrastierende virtus konzipierte "désintéressement" unter den Verdacht, selbst nichts anderes, als verborgene Eigenliebe zu sein.

1) Die Entstehung wird zwischen 1679 und 1683 angesetzt. Die Erstveröffentlichung erfolgte erst 1718. Zitiert wird, wo nicht anders angegeben, nach der dreibändigen Ausgabe Paris 1861

Bei Fénelon jedoch ist "Désintéressement"¹⁾ eben jene virtus, durch die sich die demosthenische Beredsamkeit auszeichnet: durch Selbstvergessenheit angesichts der Sache, um die es sich handelt; durch ein Verschwinden hinter den res, welches auch das Publikum den Redner vergessen macht.

Obwohl sich die Belege dafür häufen liessen, dass "désintéressement" von Fénelon synonym mit "simplicité" gebraucht wird, taucht der Terminus simplicité zur Bezeichnung der demosthenischen Eloquenz in den "Dialogues des Morts" nicht auf. Ja, in den "Dialogues sur l'éloquence" werden die Charakteristika des rhetorischen "désintéressement" überhaupt nicht mehr am Beispiel Demosthenes' exemplifiziert, sondern im Rahmen der ciceronischen Lehre von den drei officia des Redners abgehandelt. Jedoch bleibt diese Lehre nicht unverändert. Im zweiten Dialog heisst es:

"Nous avons déjà dit que l'éloquence consiste, non seulement dans la preuve, mais encore dans l'art d'exciter les passions. Pour les exciter, il faut les peindre; ainsi je crois que toute l'éloquence se réduit à prouver, à peindre, et à toucher."

II 669

Hier wird offenbar das dem mittleren genus zugeordnete officium, das delectare, durch den Begriff des peindre ersetzt. Gerade an diesem Vermögen zum peindre hebt Fénelon mit Bezug auf Virgil als virtus folgendes hervor:

"Ce n'est plus Virgile que vous écoutez; (...) Le poëte disparaît; on ne voit plus que ce qu'il fait voir, on n'entend plus que ceux, qu'il fait parler. Voilà la force de l'imitation et de la peinture." ebd.

1) cf. Goré, La notion d'indifférence chez Fénelon, II Partie. Freilich ist das vom Redner geforderte désintéressement zunächst sehr realistisch zu verstehen. Der avocat soll nicht als mittelloser und nur, um Geld zu verdienen, plädoyieren, weil so die Gefahr der Korruption droht. Andererseits ist bei Fénelon die Tugend des désintéressement auch im übertragenen Sinne vom Besitz abhängig: sei's vom Besitz der nötigen rhetorischen Begabung, sei's vom Besitz der Gottgewissheit, der Erhörung.

Der Anschluss Fénelons an die Argumentation Fleurys und Boileaus ist bewusst und unübersehbar. Hier wie dort geht es um die Unterdrückung des Subjekts, bzw. der Subjektivität; hier wie dort gilt das Ideal, die "Sache selbst" zur Sprache kommen zu lassen.

Wir haben aber gesehen, dass eben dieses Ideal bei Boileau und Fleury anhand des *genus humile* des Geschichtsschreibers entwickelt wird und von hier aus das Konzept der *simplicité* begründen hilft. Wenn nun Fénelon offenbar dasselbe Ideal zwar nicht am mittleren *genus*, wohl aber an einem dieses ersetzenden Begriff des *peindre* entwickelt, so ist nach dem Sinn dieser Verschiebung zu fragen.

Als Modell der antiken *simplicité* und Geschichtsschreibung galt bei Fleury und Boileau die mosaïsche und damit die alttestamentarische. Wo jedoch in den "Dialogues sur l'éloquence" *simplicité* zur Sprache kommt, gilt sie zuerst und zunächst als Charakteristikum des evangelischen *sermo humilis*¹⁾, ohne dass damit nur neutestamentliche Geschichtsschreibung gemeint wäre. Denn im Sinne Fénelons ist die Sprache des NT die Sprache der Verkündigung, der Predigt, und als solche für die zeitgenössische Homiletik vorbildlich. Im Zentrum der Fénelonschen Auffassung von "humilis" steht somit jene genuin christliche Sprache, die sich am Inhalt, am neutestamentlichen Geschehen selbst orientiert. Christus als das "lebendige Wort" Gottes gibt, wie es im dritten Dialog heisst, der Welt ein "exemple de ses profondes humiliations"; "il vient pauvre, humble, souffrant pour nous."

Dieses "Wort" und dieser *sermo humilis* ist es, dem die eigentliche Wirkung und *persuasio* im Sinne von Bekehrung vorbehalten bleibt:

"Tout a été fondué, comme dit saint Paul, non sur les discours persuasifs de la philosophie humaine, mais sur les effets de l'esprit et de la vertu de Dieu, c'est-à-dire sur les miracles qui frappaient les yeux, et sur l'opération intérieure de la grâce." II 682

-
- 1) Die Arbeit von Dupriez, Fénelon et la Bible, belegt diese neutestamentliche Orientierung Fénelons auch zahlenmässig: doppelt so oft wie die alttestamentlichen werden die Bücher des NT zitiert; von diesen am häufigsten das Matthäus-Evangelium, aus diesem wiederum am häufigsten Mt 5,3 "Selig sind, die da geistlich arm sind, denn das Himmelreich ist ihrer" und Mt 11.25: "... und hast es den Unmündigen offenbart" cf. p. 79ff

Unter diesem nunmehr rein theologischen Aspekt wird die Bestimmung von virtus und vitium zu einer Entscheidung zwischen menschlicher und göttlicher, heidnischer und christlicher Beredsamkeit. Wo noch Boileau und Fleury menschliches und damit artistisches Vermögen zulassen, wünscht sich Fénelon einen Redner "qui ne dirait de sa propre invention, et qui ne ferait que suivre et expliquer les pensées et les paroles de Dieu même" II 684. Menschliche Eloquenz, genauer: Homiletik, die nicht von dem Glaubensgrundsatz ausgeht, "que l'ouvrage de notre salut dépend de la grâce" verfällt in jenes vitium, welches Fénelon an anderer Stelle als "la vaine pompe et les graces frivoles des orateurs païens" bezeichnet.

La grace et les graces: damit wird nicht nur die persuasio des "lebendigen Wortes" von der des "toten Buchstaben" unterschieden. Obwohl keine ausdrückliche Zuordnung erfolgt, scheint die Unterscheidung symptomatisch für eine Ablösung des paganen durch einen christlichen Begriff der grace auch im stilistischen Bereich; für eine Absage, wenn man so will, an die im Mythos von den drei Grazien praktizierte ästhetische Vielgötterei. Denn la grace ist bei Fénelon - und darauf kommt es uns an - auch eine Stilbestimmung des evangelischen sermo humilis, in die wesentliche Züge der höfischen Stilistik aufgenommen werden.

Im dritten Dialog antwortet der Fénelons Meinung vertretende Redner A auf die Frage nach dem Wesen der "éloquence de l'Ecriture":

"Pour le sentir rien n'est plus utile que d'avoir le goût de la simplicité antique: surtout la lecture des anciens grecs."

II 682

Jedoch in der Folge wird ausschliesslich die sublimité des AT gerühmt, also der Topos von der mosaischen simplicité gar nicht aufgenommen. Auf die Frage von C:

"Mais vous ne dites rien de la simplicité des paroles de Jesus-Christ?"

antwortet A:

"Cette simplicité de style est tout à fait du goût antique; elle est conforme et à Moïse et aux prophètes dont Jesus-Christ prend assez souvent les expressions: mais quoique simple et familier, il est sublime et figuré en bien des endroits." II 684

Diese Sätze sind in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Fénelon kennt, wie aus wiederholten Hinweisen ersichtlich, den "Traité du sublime" in der Uebersetzung Boileaus, er kennt aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Schriften Rapins. Jedoch die paradoxe Formel von der simplicité du sublime taucht bei ihm nicht auf. Die Beschreibung des evangelischen sermo humilis "quoique simple et familier, il est sublime et figuré en bien des endroits" zerlegt die paradoxe Einheit gemäss dem traditionellen Widerspruch zwischen simple = eindeutig und sublime = figürlich. Und mehr noch. Die Zuordnung der Attribute sublimité und simplicité zu AT und NT verrät den Exegeten: wird doch die Beziehung zwischen den beiden Testamenten traditionellerweise als sog. typologische verstanden und das AT durchwegs figürlich interpretiert, da das Alte Testament Präfigurationen, Verheissungen und Prophetien enthält, die im NT und vor allem im Geschehen der Inkarnation eingelöst und zu Geschichte werden. simplicité als Attribut des NT ist somit nicht nur von der "humiliation" Christi her zu verstehen, sondern auch von der Historizität des Ereignisses, die nunmehr den - eindeutigen - sensus literalis beansprucht.

Die zitierten Sätze Fénelons enthalten aber neben der dogmatischen Gleichung zwischen simplicité und humilité, neben der exegetischen zwischen simplicité und sensus literalis, noch eine dritte, die eigentlich homiletische: die Synonymität von simple und familier. Wenig später heisst es von den Reden Jesu:

"... je parle de ses discours les plus familiers... Les apôtres ont écrit de même: avec cette différence, que Jesus-Christ, maître de sa doctrine, la distribue tranquillement; il dit ce qu'il luy plait, et il le dit sans aucun effort; il parle du royaume et de la gloire céleste comme de la maison de son Père. Toutes ces grandeurs qui nous étonnent lui sont naturelles; il y est né, et il ne dit que ce qu'il voit..." II 684

Die wörtliche Uebereinstimmung mit jener Formel, mit der Rapin die ciceronische Artistik als ein "faire ce qu'il luy plaisait" beschrieben hatte; die Stichworte "simple", "familier", "naturel", "sans aucun effort" lassen vermuten, dass der Begriff einer generischen simplicité bei Fénelon in einem anderen als dem von Boileau und Fleury vorgezeichneten Begründungszusammenhang steht.

Dafür spricht zunächst einmal die häufige Berufung Fénelons auf die ciceronische Rhetorik selbst. Denn wenn auch in den "Dialogues des Morts" das ciceronische plaire ausdrücklich unter das Verdikt der Eitelkeit und des amour propre fällt, so ist andererseits Cicero dadurch rehabilitiert, dass er der Gewährsmann für die geistliche Autorität in Fragen der Rhetorik ist: für Augustinus. Wenn Fénelon folgende Regel als ausdrücklich augustinische zitiert:

"qu'un discours, pour être persuasif, doit être simple, naturel; que l'art y doit être caché, et qu'un discours qui paraît trop beau met l'auditeur en défiance" p. 689

und wenn Augustin selbst als ein Redner beschrieben wird

"qui est poli et attentif à garder dans tous ses discours la plus étroite bien-séance, qui s'exprime enfin presque toujours d'une manière tendre, affectueuse et insinuante" ebd.

und wenn schliesslich von der politesse der Kirchenväter überhaupt gerühmt wird:

"Cette politesse, qui s'accorde très-bien avec la simplicité, et qui les rendait gracieux et insinuants, faisait des grands effets pour la religion." p. 686,

so sind die Verbindungslinien zur höfischen Stilistik gezogen und das Konzept einer evangelischen "simplicité gracieuse" entworfen.¹⁾

Was sich derart an den "Dialogues sur l'éloquence" zusammenfassend ablesen lässt, soll nun im folgenden an den genuin geistlichen und genuin literarischen Arbeiten Fénelons ausführlicher belegt werden.

1) Die These Ulrich Schindels, Fénelon habe als erster Autor des 18. Jahrhunderts in seinen "Dialogues sur l'éloquence" Demosthenes als idealen Redner dargestellt, hält also einer genaueren Interpretation nicht stand. cf. Schindel, a.a.O., p. 90f

In den "Instructions sur la morale..." ist der religiösen simplicité ein aufschlussreicher Artikel gewidmet, in dem es heisst:

"La simplicité est une droiture de l'âme qui retranche tout retour inutile sur elle-même et sur ses actions. Elle est différente de la sincérité. La sincérité est une vertu au-dessous de la simplicité. On voit beaucoup de gens qui sont sincères sans être simples: ils ne disent rien qu'ils ne croient vrai; ils ne veulent passer que pour ce qu'ils sont; mais ils craignent sans cesse de passer pour ce qu'ils ne sont pas; ils sont toujours à s'étudier eux-mêmes... Ces gens là sont sincères, mais ils ne sont pas simples: ils ne sont point à leur aise avec eux: on n'y trouve rien d'aisé, rien de libre, rien d'ingénu, rien de naturel, on aimerait mieux des gens moins réguliers et plus imparfaits, qui fussent moins composés. Voilà le goût des Hommes, et celui de Dieu est de même: il veut des âmes qui ne sont point occupées d'elles, et comme toujours au miroir pour se composer." I 368

Der hier konstatierte Gegensatz von simple und composé bringt unverkennbar jenen von grace und affectation in die Moraltheologie ein. Fénelon skizziert in der Folge einen dreistufigen Entwicklungsgang der Seele, der analog zum Stufen-gang Natur - Kunst - heimliche Kunst oder grace, simplicité als Resultat präsentiert. Wo in der höfischen Stilistik affectation als noch nicht überwundene Kunst, als sichtbare Arbeit und Absichtlichkeit erscheint, steht in der religiösen Entwicklung Gottesfurcht, Schuldbewusstsein und die Mühe, in jedem Schritt sich als gottgefällig zu erweisen. Wo die höfische Stilistik wiedergewonnene Natürlichkeit, eben Grazie konstatiert, tritt in der religiösen die Gnade ein:

"Quand Dieu commence à ouvrir le coeur à quelque chose de plus pur, il faut suivre, sans perdre le temps et comme pas à pas, l'opération de sa grâce. Alors l'âme commence à entrer dans la simplicité." I 369

Und schliesslich: wie das artistische Vermögen, jene zur zweiten Natur gewordene Kunst, als Freiheit und als ein über der Sache stehen sich herausstellte, so auch lässt sich die endlich gewonnene simplicité der Seele beschreiben:

"Ainsi elle est libre dans sa course, parce qu'elle ne s'arrête point pour se composer avec art." ebd.

Fénelon hat sich bei dieser Explikation der geistlichen simplicité als einem begnadeten Zustand offenbar sehr bewusst an das weltliche Modell gehalten. Denn:

"... le monde est du même goût que Dieu pour s'accorder d'une noble simplicité qui s'oublie elle-même. Le monde goûte dans ses enfants, corrompus comme lui, les manières libres et aisées d'un homme qui ne paraît point occupé de soi... Cependant cette simplicité, qui n'est qu'une fausse image de la véritable, ne laisse pas, d'en représenter la grandeur. Ceux, qui ne peuvent trouver le corps courent après l'ombre; et cette ombre, tout ombre qu'elle est, les charme..." I 371

"Que le monde est du même goût que Dieu": das ist zunächst eine pragmatische, der Arbeit Fénelons als "Directeur de conscience" dienliche Formel, besteht doch das Publikum dieser "Instructions..." wie auch das der zahlreichen geistlichen Briefe Fénelons vorwiegend aus Damen der französischen Hocharistokratie. Nichts könnte die geschickte Versöhnung von weltlichem und geistlichem Anspruch besser dokumentieren, als die Schlussbemerkung des Artikels: das missionarische Versprechen, dass die einmal gewonnene geistliche simplicité schliesslich als - Grazie sichtbar werde:

"Mais enfin, quand on est véritablement dans cette simplicité intérieure, tout l'extérieur en est plus ingénu, plus naturel... Cette vraie simplicité paraît quelquefois un peu négligée et moins régulière; mais elle a un goût de candeur et de vérité qui fait sentir je ne sais quoi d'ingénu, de douce, d'innocent, de gai, de paisible qui charme quand on le voit de près et de suite avec des yeux purs." I 372

Wenn nun auch in diesem Artikel Grazie und Gnade ebenso miteinander kontaminiert erscheinen, wie die höfisch-stilistische modestia mit der religiösen Selbstverleugnung, so lässt dies doch noch nicht auf einen ursächlichen Zusammenhang schliessen.

Das religiöse Konzept der simplicité hat vielmehr eine eigene Tradition, die im Frankreich des 17. Jahrhunderts vor allem im "Culte d'enfant Jesus" ausgeprägt erscheint.¹⁾

1) cf. Brémond, Histoire littéraire du sentiment religieux en France vol III, 3, Partie, Chap.I: "L'esprit d'enfance et la dévotion du XVII^e siècle à l'enfant Jesus".

Wenn Fénelon im hier diskutierten Artikel schreibt:

"On est (im Zustand der simplicité) comme un petit enfant dans le sein de sa mère; on ne veut plus et on ne craint plus rien pour soi; on se laisse tourner en tous sens: avec eette pureté de coeur, on ne se met plus en peine de ce que les autres croiront de nous..." I 370

so ist das nur eine unter vielen gleichbedeutenden Aeusserungen, die die resultative simplicité mit Kindlichkeit identifizieren¹⁾. Robert Spaeman ist in seiner Monographie über Fénelon im Kapitel "Der Geist der Kindheit und die Entdeckung des Kindes" ausführlich auf diesen Aspekt eingegangen, so dass nur noch wenige Bemerkungen nötig scheinen.

Dass im Kreis um den Kardinal Bérulle die Kindheit Jesu zunächst als ein Zustand äusserster Erniedrigung verehrt und dieser als Leitfaden für die imitatio Christi genommen wird: dieser Sachverhalt stellt die Weichen für die spätere, von Fénelon zu Rousseau überleitende, verselbständigte Verherrlichung des kindlichen Zustandes überhaupt. Während der "culte d'enfance Jesus" sich ursprünglich gleichsam auf das erste greifbare Stadium der Inkarnation bezieht, hält Fénelon unter dem Einfluss der Mme Guyon und anderer mystischer Strömungen, an diesem Stadium als dem wahrhaft christlichen fest.

Damit aber sind Selbstverleugnung und Erniedrigung nicht mehr synonym. Die geleistete Selbstverleugnung ist vielmehr deshalb mit dem kindlichen Zustand symbolisierbar, weil dieser das "moi haïssable" noch nicht kennt²⁾. Das "moi" aber ist

1) cf. Spaeman, Reflexion und Spontaneität, : "Keine Aufforderung kehrt in Fénelons geistlicher Korrespondenz so oft wieder wie die, zum Kind zu werden. In diesem Ziel lässt sich das ganze Ziel seiner seelsorgerischen Bemühung und seiner geistlichen Lehre zusammenfassen. "simplicité" und "esprit d'enfance" sind die beiden Begriffe, die den spekulativen des amour pur konkretisieren und ihn als den Zustand einer zweiten Unschuld, einer wiedergewonnen Naivetät bestimmen." p. 138

2) Die vom Verzicht auf das "Moi" charakterisierte simplicité Fénelons ist also ein genaues Gegenstück jener im "Moi" der Medea illustrierten simplicité du sublime.

Gegenstand des amour propre; die Reflexion auf dieses "moi" der sündige Habitus. Diesen abzulegen. und zu werden wie die Kindlein" bedarf es, jedenfalls bei Fénelon, weniger der Erniedrigung, als des Gehorsams. Die neutestamentliche Orientierung Fénelons wird an diesem Punkt besonders deutlich. Denn nicht der alttestamentarische, abrahamitische Gehorsam ist gemeint, wenn es von der erreichten Kindlichkeit heisst "On se laisse tourner en tous sens"; sondern jenes, im paulinischen Gotteskindschaftsbegriff vorgezeichnete Vermögen zum Gehorsam. Und wiederum ist dieses Vermögen, sind Willigkeit, Biegsamkeit, Anpassungsfähigkeit Attribute auch der profanen Kindlichkeit:

"Plus l'âme est docile et souple pour se laisser entraîner sans résistance ni retardement, plus elle avance dans la simplicité." I 369

Dass diese simplicité Fénelons letztlich nicht mit humiliation identisch ist, dass also m.a.W. der aristokratische Standpunkt¹⁾, der als tertium comparationis der weltlichen und geistlichen simplicité zu gelten hat, nicht verlassen wird, ist auch an den mystischen Texten zu belegen. Wie für alle Mystiker, so ist auch für Fénelon die Ueberwindung des amour propre mehr als ein Gebot christlicher caritas: sie zielt vielmehr auf die unio mystica mit Gott, auf eine nur unter Preisgabe des Eigenwillens mögliche Identifizierung mit Gott. So findet sich in dem "Traité de l'existence de Dieu"

1) Dass der Gegensatz zwischen dem simplicité-Ideal Fénelons und jenem der Anciens auch sozial fundiert ist, hat Spaeman richtig gesehen: "So sehr dieses Ideal dem bürgerlichen Denken des Zeitalters, so sehr es der cartesischen Philosophie und der jansenistischen Sicht des Menschen entgegengesetzt ist, so entspricht es doch in anderer Hinsicht unmittelbar einem Empfinden der Zeit. Vor allem von der hocharistokratischen Welt des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts wird das Ideal des Kindlich-Naiven, des Unmittelbaren, Unförmlichen ohne weiteres begriffen und bejaht. Kindlichkeit gilt hier als Blüte des Vornehmheit, die sich gerade darin erweist, dass sie sich nicht ängstlich bewahrt, sondern naiv verschwendet, mitteilt usw." p. 150 Und in einer Anmerkung heisst es geradezu: "Die These von der Zugehörigkeit des "esprit d'enfance" zur Hocharistokratie lässt sich vermutlich noch eindeutiger erhärten, eine Aufgabe, die jedoch hier nicht geleistet werden kann." p. 142 Anm. 23. Sie kann auch hier nicht vollständig geleistet werden; eine Sonderuntersuchung hätte vor allem das Motiv der Herablassung zu untersuchen und dessen religiöses Analogon: den Begriff der Kondeszendenz.

ein Artikel über die "simplicité de Dieu" der - ohne dass hier noch das Trinitätsproblem diskutiert würde - über die philosophische Fundierung jenes Kontrastpaares simplicité - composition Auskunft gibt: ist doch göttliche simplicité gleichbedeutend mit einer "suprême unité", mit einer "unité infinie"; wohingegen menschliches Erfassen dieser simplicité auf distinktives, sukzessives Zergliedern angewiesen ist¹⁾:

"O unité infinie! je vous entrevois, mais c'est toujours en me multipliant. Universelle et indivisible vérité! ce n'est pas vous que je divise; car vous demeurez toujours une et tout entière, et je croirais faire un blasphème que de croire en vous quelque composition. Mais c'est moi, l'ombre et l'unité, qui ne suis jamais entièrement un." I 106

Dass dieses menschliche "moi" gerade keine simplicité qua unité und damit keine Existenz hat, dass diese allererst durch Selbstverleugnung und durch ein Aufgehen in Gott erreicht werden muss: das ist die mystische Formulierung der moraltheologischen Forderung nach Gehorsam. Das menschliche "moi" ist composition:

"La composition n'est qu'une représentation et une image trompeuse de l'être. C'est un je ne sais quoi, qui fond dans mes mains dès que je le presse. Lorsque j'y pense le moins, il se présente à moi, je n'en puis douter..." ebd.

Nicht zufällig taucht an dieser Stelle das j.n.s.q. wieder auf: als Abglanz der göttlichen simplicité, als ein augenblickliches Empfinden des eigenen "moi", der eigenen unité und Identität, die jedoch dem absichtlichen Zugriff entgleitet:

"c'est un je ne sais quoi qui n'a aucune consistance, qui échappe de plus en plus à mesure que l'on s'y enfonce et qu'on y veut regarder de plus près." ebd.

Wieder ist hier ein Punkt, an dem moraltheologische und ästhetische Argumentation nahtlos ineinander übergehen. Denn Absichtlichkeit galt auch, wie wir gesehen haben, als vitium in der Stilistik des plaître, als ausdrückliches Hindernis für

1) Diesem Kontrast liegt der philosophische Gottesbegriff Descartes' und Mallebranches zugrunde. Zur Fundierung des simplicité-Konzepts in der cartesischen Erkenntnistheorie cf II, 2 dieser Untersuchung.

die gefällige persuasio, das charmer. affectation als Ausdruck der profan-ästhetischen Absichtlichkeit entspricht den vitia composition und reflexion in eben dem Masse, wie der Satz gilt, "que le goût des Hommes et celui de Dieu est de même." Die in der dialogischen Konzeption gegebene Garantie, dass das unabsichtliche plaître der Erhöhung gewiss sei, wird vom mystischen Dialog mit wünschenswerter Deutlichkeit bewahrheitet; mit einer zur Passivität des amour pur gesteigerten Unabsichtlichkeit auf der einen, und wahrhaft existenzieller Erhöhung auf der andern Seite.

Nun ist aber jene simplicité de Dieu der menschlichen composition im philosophischen Sinne nicht nur als das Einfache dem Zusammengesetzten kontrastiert. Göttliche simplicité erfüllt vielmehr die Forderung nach einer Einheit in der Mannigfaltigkeit; eine Einheit, die zu denken unmöglich ist:

"Je me represente cet être unique par divers faces, pour ainsi dire, suivant les divers rapports qu'il a à ses ouvrages..."

I 105

und eine Mannigfaltigkeit, der nur noch existenzielle multiplicité gerecht werden kann:

"O unité infinie! Je vous entrevois, mais c'est toujours en me multipliant." I 106

Einheit und Mannigfaltigkeit sind auch in der simplicité des Gläubigen miteinander versöhnt; jedoch - und hier scheint Fénelon eine Grenze zur reinen Mystik zu ziehen - diese Mannigfaltigkeit bleibt potentiell, sie ist im état passif mit der willigen, beweglichen simplicité als fehlender Widerstand, als fehlendes Beharren auf der Einheit des "moi" gegeben; eben in dem "on se laisse tourner en tous sens":

"L'ame paisible, et également souple à toutes les impulsions les plus délicates de la grâce, est comme un globe sur un plan qui n'a plus de situation propre et naturelle. Il va également en tous sens, et la plus insensible impulsion suffit pour le mouvoir." vol II p. 33

Ein Blick auf die Schriften Fénelons zu Poetik und Rhetorik vermag die "simplicité gracieuse" als ein der ästhetischen wie religiösen Doktrin gemeinsames Konzept zu bestätigen.

Wir haben eingangs festgestellt, dass die mit der stilistischen simplicité verknüpfte virtus: die Unterdrückung des Subjekts und des interpretierenden Zugriffs bei Fénelon nicht wie bei Boileau und Fleury vom *genus humile* des Geschichtsschreibers hergeleitet wird, sondern in Abwandlung der ciceronisch-augustinischen Lehre von den drei *officia*, mit dem anstelle des *plaire* tretenden Begriff des *peindre* verknüpft wird. Wenn auch Fénelon sowohl in den "Dialogues sur l'Eloquence" als auch im berühmten "Lettre à M.Dacier" (1714) die Position Boileaus und Fleurys aufzunehmen scheint, wenn er die "ornemens superflu" kulturkritisch verurteilt und gegen die "jeu d'esprit" des *bel esprit* spricht, so ist doch der Purismus Fénelons von dem der beiden genannten Autoren grundsätzlich unterschieden. Wenn es im "Projet de Poétique" heisst:

"Je demande un Poëte aimable, proportionné au commun des hommes, qui fasse tout pour eux, & rien pour lui. Je veux un sublime si familier, si doux, & si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'auroit trouvé sans peine, quoique peu d'hommes soient capables de le trouver", vol III p. 221

so bezeugt diese bewusste Umdeutung des Boileauschen sublime ebenso wie die wörtliche Anlehnung an die ciceronische Beschreibung des attischen *genus subtile*, in welchen Traditionszusammenhang Fénelon einzustellen ist. Und wenn es wenig später heisst:

"O qu'il y a de grandeur à se rabaisser ainsi; pour se proportionner à tout ce qu'on peint, & pour atteindre à tous ces divers caractères!" ebd. p. 222

so ist dies einerseits eine offene Anspielung auf jene virtus, die Rapin an Cicero gerühmt hatte: "il sçavoit... faire ce qu'il luy plaisait pour se transformer & prendre tous les caractères"; andererseits aber eine genaue Uebersetzung der religiösen *souplesse* in das aptische Vermögen selbst: verschwindet doch das poetische Subjekt in der äussersten Anpassung an die Mannigfaltigkeit des Dargestellten ebenso, wie im mystischen Schema das "moi" in dem "On se laisse tourner en tous sens". Nichts könnte die Umdeutung der simplicité du sublime zu einer simplicité de la grace besser veranschaulichen, als jene Be-

merkung Fénelons: "Par exemple, je suis charmé quand je lis ces mots 'Qu'il mourût'", eine Bemerkung, die die Abschwächung der simplicité du sublime zu einer simplicité de la grace mit dem bei Boileau undenkbareren "je suis charmé" unauffällig aber entschieden zulässt. Und noch andere Belege seien angeführt. In einem Abschnitt "Sur les anciens et les modernes" aus dem "Lettre à M.Dacier" finden sich folgende Sätze:

"Divers personnes sont dégoûtées de la frugalité des mœurs qu'Homère dépeint. Mais outre qu'il faut que le poète s'attache à la ressemblance pour cette antique simplicité, comme pour la grossièreté de la religion païenne, de plus rien n'est si aimable que cette vie des premiers hommes. Ceux qui cultivent leur raison et qui aiment la vertu peuvent-ils comparer le luxe vain et ruineux, qui est en notre la peste des mœurs et l'opprobre de la nature, avec l'heureuse et élégante simplicité que les anciens nous mettent devant les yeux?" III 237

In der klassischen Rhetorik ist diese "élégante simplicité" ein spezifisches Zeichen von Urbanität. Wie weit Fénelon in seiner Beurteilung der homerischen simplicité von einer realistischen Vorstellung von der "Einfalt des Landlebens" entfernt ist, wie sehr er sich andererseits der simplicité von Idyllentheorie und-praxis seiner Zeit nähert, bezeugt nicht zuletzt die Formulierung der Erstfassung, in der es heisst: "il faut même avouer que la simplicité de ces anciens est précieuse".¹⁾ Weder die eine noch die andere Formulierung ist bei Fleury denkbar - so wie umgekehrt die Fleurysche Etikettierung der antiken Lebensweise als "simple et laborieuse" bei Fénelon nicht auftaucht und nicht auftauchen kann, weil im geistlichen wie im rhetorisch-stilistischen Bereich die Kategorien Arbeit und Mühe im Sinne von affectation, composition und reflexion verstanden und also vitiös sind²⁾.

1) cf. Fénelon, Lettre à l'académie avec les versions primitives. Edition critique par E.Caldarini., p. 191

2) "La negligence dans l'attitude, dans le style, c'est la liberté, l'abandon, l'oubli des formes imposées: c'est la simplicité et c'est l'aristocratie." p. 107 in: Lombard, Fénelon et le retour à l'antiquité au XVIIe siècle. Lombard bestätigt in seiner Untersuchung des "Télémaque", des wohl erfolgreichsten Buches von Fénelon, die durchgängige und auch für die Einschätzung der griechischen Antike gültige Orientierung am höfisch-graziösen Stilideal, das mit dem strengen simplicité-Begriff Fleurys nur den Namen gemein hat.

Und so ist es bezeichnend, dass sich Fénelon an anderer Stelle dem antiken Autor des Peri hypsus anschliesst und die homerische "negligeance" verteidigt:

"En effet certains traits négligés des grands peintres sont fort au-dessus des ouvrages les plus léchés des peintres médiocres." III 237

Wir wissen, dass auch der Anonymus eine erhabene Nachlässigkeit der mittelmässigen Pedanterie vorzieht. Wenn Fénelon an dieser Stelle, statt den Anonymus selbst zu zitieren, auf das traditionelle Appelles-Argument anspielt, so wird damit nicht nur die erhabene durch eine "negligeance gracieuse" ersetzt, sondern einmal mehr auf das bei Fénelon durchgängig gültige "ut pictura poesis" verwiesen. Auf diese Beziehung zwischen Malerei und Poesie, plaire und peindre müssen wir nochmals zurückkommen.

simplicité im Sinne Boileaus und Fleurys hiess: "dire ce qu'il faut dire" oder als simplicité des movere: "dire ce qu'il faut faire". Mit der Funktion, diese simplicité abzugrenzen von ignorance, tauchte auch hier der Topos vom "art caché" auf. simplicité erschien als Verzicht, als Auswahl, als strikte Zweckerfüllung. Wenn Fénelon in den "Dialogues..." von Virgil und Homer urteilt:

"Vous n'y trouverez pourtant pas ce qu'on appelle des jeux d'esprit: ce sont des choses simples, la nature se montre partout, partout l'art se cache soigneusement... il (le poëte) met toute sa gloire à ne point paraître pour vous occuper des choses qu'il peint, comme un peintre songe à vous mettre devant les yeux les forêts, les montagnes, les rivières... sans que vous puissiez remarquer les coups du pinceau: l'art est grossier et méprisable dès qu'il paraît." p. 670,

so fällt auf, dass hier das Prinzip des "art caché" offenbar nicht als Kunst der Wahl und Entscheidung verstanden, sondern am Beispiel einer naturalistischen Repräsentation erklärt wird. Dieser Beobachtung entspricht die wenig später geäusserte Auffassung von der homerischen simplicité:

"Mais il faut avouer que les Grecs poussaient encore plus loin le détail, et suivaient plus sensiblement la nature. A cause de ce grand détail, bien des gens, s'ils l'osaient trouveraient Homère trop simple. Par cette simplicité si originale, et dont nous avons tant perdu le goût, ce poète a beaucoup de rapport avec l'Ecriture; mais l'Ecriture le surpasse autant qu'il a surpassé tout le reste de l'antiquité pour peindre naïvement les choses." p. 678

Was Fénelon an dem Programm des "ut pictura poesis" interessiert, ist offenbar nicht das von der französischen Klassik diskutierte Problem der idealisierenden Nachahmung und erstrebten Einheit von vérité und nature. Fénelon geht es in erster Linie um die getreue Abbildung, um das "peindre naïvement". Wo Fleury in der homerischen simplicité äusserste Zweckmässigkeit sieht, sieht Fénelon nur die Beschränkung aufs détail:

"faut-il s'étonner qu'on aime à voir dans l'Odysee des peintures si naïves du détail de la vie humaine? On croit être dans les lieux qu'Homère dépeint, y voir et y entendre les hommes. Cette simplicité des mœurs semble ramener l'âge d'or." II p. 222

Diese Reduktion der poetischen Aufgabe auf ein "peindre naïvement les détails" entspricht nun gerade nicht jener Forderung der "Anciens", die Verbindlichkeit der res durch adäquate Darstellung zu garantieren. Ist diese Verbindlichkeit nichts anderes, als der Ausdruck eines zweckmässigen Zusammenhangs, der in der poetischen Darstellung durch Auswahl, Verzicht und Entscheidung ein Analogon erhält, so beschreibt bei Fénelon das peindre, als Metapher für poetische Darstellung, diese als Ausdrucks-kunst und ihre Zeichen als, um in der Terminologie des 18. Jahrhunderts zu reden, natürlich im Gegensatz zu den willkürlichen oder intentionalen.

In diesem Sinne hat Fénelon in den "Dialogues sur l'éloquence" die schon von Rapin wieder in Erinnerung gerufene rhetorische actio, also Gestik und Mimik des Redners ausdrücklich dem Begriff des peindre subsumiert:

"A. Le mouvement du corps n'est donc que peinture des pensées de l'âme.

B. Oui.

A. Et cette peinture doit être ressemblante. Il faut que tout y représente vivement et naturellement les sentiments de celui qui parle, et la nature des choses qu'il dit.

...

B. Ainsi, selon vous, l'action même est une peinture.

A. Sans doute. Mais voici ce qu'il en faut conclure; c'est que, pour bien peindre, il faut imiter la nature, et voir ce qu'elle fait quand on la laisse faire, et que l'art ne la contraint pas."

II p. 671

Beschränkung aufs Detail heisst umgekehrt: Verzicht auf Zusammenhang. Zwar kennt auch Fénelon die Notwendigkeit, aufs Detail zu verzichten, wo es dem Ganzen nicht dienlich ist. Jedoch diese Leistung ist nicht mit dem Vermögen zur simplicité identisch. Verzicht auf Zusammenhang: das hiess in der religiösen Terminologie Fénelons menschliches Unvermögen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen und damit erst eigentlich ein "moi" zu konstituieren; ein Unvermögen, welches in Tugend umschlägt, wenn es bejaht und zur souplesse gesteigert in äusserste Hingabe an die Mannigfaltigkeit und damit eben ans détail mündet: "on se laisse tourner en tous sens", oder: "se proportionner à tous ce qu'on peint."

Verzicht auf Zusammenhang: so liess sich aber auch jene, am selbstbewussten "moi" der Medea exemplifizierbare simplicité Boileaus beschreiben. Die Differenz zwischen dieser und der Fénelons gilt es noch genauer herauszuarbeiten.

Wir haben versucht, das Konzept der simplicité du sublime innerhalb des dialogischen Bezugs zu beschreiben; die paradoxe Formel aufzulösen durch den Hinweis, dass erst die vorgängige Anerkennung von sublimité durch den Hörer jene generische simplicité zulässt, die nicht mehr mit ignorance zu verwechseln ist.

Anders im dialogischen Rollenspiel der simplicité gracieuse. Fungiert bei Boileau Gott als Redner, dessen simplicité umso überzeugender ist, als über die sublimité nicht zu verhandeln ist, so nimmt bei Fénelon Gott die Stelle des Hörers, und zwar im spezifisch religiösen Sinne die des Er-Hörers ein. Anstelle der simplicité des Befehls tritt die simplicité des Gebets.

Tatsächlich geht es Fénelon um die Freiheit und Autorität des Hörers auch dort, wo das Konzept der simplicité in Poetik umgesetzt wird: "il faut qu'il (l'auteur) me laisse seul en plein liberté." Gerade in diesem Punkt kommt ihm die jahrhundertealte Gültigkeit des "ut pictura poesis" zugute, ist doch der Anspruch an den Poeten, Wirklichkeit getreu abzubilden und nachzuahmen korrelativ zum Anspruch und der Freiheit des Publikums, solche Nachahmung richtend zu be- oder verurteilen.

Die Freiheit, die Fénelon für den Hörer oder Leser verlangt, geht über eine Freiheit zum Geschmacksurteil hinaus, wenn es zulässig ist, das Verschwinden des poetischen Subjekts hinter den res und im détail mit der gleichen Formel zu beschreiben, wie die Selbstverleugnung des religiösen: "on se laisse tourner en tous sens".

Damit aber geht Fénelon auch über den spezifischen Konsensus des Geschmacksurteils hinaus: den der Bildung. Wenn es im "Projet de Poétique" heisst:

"J'irois même d'ordinaire avec Quintilian jusqu'à éviter toute phrase, que le lecteur entend, mais qu'il pourrait ne pas entendre, s'il ne suppléoit pas ce qu'y manque. Il faut une diction simple, précise & dégagée, où tout se développe de soi-même, & aille au-devant du Lecteur. Quand un Auteur parle en public, il n'y a aucune peine qu'il ne doive prendre, pour en épargner à son Lecteur. Il faut que tout le travail soit pour lui seul, & tout les plaisir avec tout le fruit pour celui dont il veut être lu.",

so ist diese radikale Forderung, dem Publikum jegliche Mühe des Verstehens zu ersparen von dem konversationellen "cacher" und "découvrir" Bouhours' ebenso weit entfernt, wie von dem "Gespräch" zwischen Text und Interpret, welche Perrault den Président führen lässt, um den "ordre caché" zu entdecken. Wenn Fénelon sich einen Autor wünscht "qui se met de plein pied en conversation avec moi" so fehlt in diesem Satz nur ein von Fénelon sonst häufig gebrauchtes Wort, um die Art

dieser Konversation zu bezeichnen: familier. In der Tat ist mit diesem Attribut genau der idyllische Konsensus beschrieben, der simplicité im Sinne Fénelons allererst ermöglicht. Denn:

"Quand nous prions Dieu... avec confiance et même avec un espèce de familiarité, c'est lui-même qui nous donne cet esprit de priere" II 417

Fénelon spielt hier auf die durch die Passion Christi erworbene Gotteskindschaft an: "nous parlons à Dieu en qualité de ses enfants"; und er rät in einem "Lettre spirituelle": "Parlez avec Dieu familièrement: soyez avec lui simple comme un petit enfant" I 487. Deutlicher als im profanen Modell der grace wird hier die vorgängige Anerkennung als begriffsprägendes Moment sichtbar. Denn es ist Gott, "c'est lui-même qui nous donne cet esprit de priere", nämlich aus Gnade, aus grace. Zugleich ist mit den Stichworten conversation und familiarité ein anderes profanes Stilmodell umschrieben: die wesentlich in der Epistolographie, der Brieftheorie entworfene Sprechsituation, in der die Lehre von den genera dicendi weder von den res, noch von den officia, sondern vom Stand des Angeredeten begründet wird und das genus humile als ein "parler familièrement" dem brieflich-konversationellen Umgang mit Gleichgestellten, mit Freunden und Vertrauten zugeordnet wird. Diese Umorientierung ist kein Zufall; in ihr schlägt sich eine praktische Erfahrung Fénelons nieder, der als "directeur de conscience" eine umfangreiche Korrespondenz mit seinen Beichtkindern zu führen hatte.

Als Verzicht auf Zusammenhang resp. "Verzicht auf Auslegung" wird auch dieses simplicité-Konzept allererst verständlich: als ein Vertrauen des Redners auf richtige Auslegung und - bei gegebener Freiheit des Hörers - als ein Vermögen, auch das Missverständnis unbekümmert hinnehmen zu können. So heisst es im zitierten Artikel über die simplicité des Gläubigen:

"On est comme un petit enfant dans le sein de sa mère... on se laisse tourner en tous sens: avec cette pureté de coeur, on ne se met plus en peine de ce que les autres croient de nous... On ne se juge plus soi-même, et on ne craint point d'être jugé..."

I 370,

nicht ohne dass auch dieser Aspekt der simplicité am vitium der composition vermerkt würde, wenn von den "hommes composés" gesagt wird: "ils craignent sans cesse de passer pour ce qu'ils ne sont pas". I 368

Etwa 70 Jahre später wird Mendelssohn dieses Vertrauen zum Signum der Naivetät erklären:

"Ueberhaupt besteht das Naive des sittlichen Charakters ... in einer Ungewissenheit des Weltgebrauchs, in der Unbesorgtheit für falsche Auslegung..."

Die Doppelform "simple et naïf" taucht schon bei Fénelon häufig auf, ohne dass die Begriffe synonym wären. Zumindest bis zu den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts schwankt der Terminus "naïf" nicht wie "simple" zwischen virtus und vitium, grenzt also zunächst nicht an ignorance. "naïf" besetzt vielmehr im Sinne von "getreue Abbildung" einen festen Platz in einer bildkunsttheoretisch orientierten Terminologie. Wenn Le Brun seine epochemachende "Conférence sur l'expression générale et particulière des passions" von 1698 mit den Worten einleitet: "L'expression, à mon avis, est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter", so ist diese programmatische Bemerkung umso wichtiger, als Le Brun in dieser "Conférence..." sich vom cartesischen "Traité des passions" (1649) anregen lässt, eine Physiognomie und Typologie der Leidenschaften und ihres Ausdrucks zu liefern und damit die spätere Bedeutungsverengung von naïf zu: "getreue Abbildung des Inneren im Aeusseren" und also den subjektiven Begriff bereits andeutet.

Das heisst aber zugleich, dass der Bedeutungsspielraum von "naïf" nicht die im Konzept der simplicité gracieuse enthaltene Vorstellung einer wiedergewonnenen, ja allererst im Durchgang durch affectation, contrainte und composition zu gewinnenden

zweiten Natur umfasst. "Naïf" heisst zuerst und zunächst: getreuer Ausdruck des Natürlichen, Angeborenen, also der "ersten Natur". Wenn im 18. Jahrhundert die "naïveté" den Begriff der simplicité gracieuse zu verdrängen scheint, so geht diese Verschiebung parallel zum allgemein erwachenden Interesse am Ursprünglichen, Natürlichen, ohne dass dieses auf die Errungenschaften der höfischen Stilistik zu verzichten willens wäre.

Es ist Batteux, der um die Jahrhundertmitte die "naïveté" zum wortkunsttheoretischen Ideal erhebt und damit das simplicité-Ideal des 17. Jahrhunderts wiederzubeleben sucht. Jedoch als Fundament des naïveté-Begriffs gilt ihm nicht mehr ein wie immer definiertes *genus humile*, sondern das Prinzip der natürlichen Wortfolge, des *ordre naturel* - also nicht mehr eine rhetorische, sondern eine grammatische Kategorie.

Diese Verschiebung erfolgt unter zwei Voraussetzungen. Das simplicité-Konzept des 17. Jahrhunderts fügt sich in jene, von uns zugunsten des rhetorischen Bezugspunktes, dem *genus humile*, nur am Rande behandelte Auseinandersetzung zwischen sog. Klassik und Barock, der gegen barocken Schwulst sich entwickelnden "Richtung auf das Natürliche" (K.H.v.Stein). In dieser Richtung steht auch Batteux: als prägnanter, wenn auch historisch gleichsam verspäteter Vertreter des Theorems von der "Nachahmung der Natur" ebenso wie als Vertreter des Prinzips einer "natürlichen Wortfolge", das seinerseits als Grundlage der verbalen mimesis gilt. Mit dem Rekurs auf die grammatische Kategorie entfällt nun nicht nur die im System der *genera dicendi* gesetzte Beziehung zwischen *res* und *verba* und *publicum* bzw. *officium*, sondern auch, was die aptische Begründung der *genera* ermöglichte: die sprachtheoretische Voraussetzung, dass jedes *verbum* einzeln, als *verbum proprium*, einer einzelnen *res* zuzuordnen sei.

Die Forschungen zur historischen Grammatik haben gezeigt, dass ein "Satzbewusstsein" in der Tat sich erst in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts entwickelt hat¹⁾. Das Postulat Batteuxs: mit der strikten Befolgung des *ordre naturel* eine *naiveté du style* zu garantieren, überträgt also auf die Satzebene, was im rhetorischen Konzept als Forderung nach dem verbum proprium erscheint. Mit dem Rekurs auf die Satzebene aber schiebt sich das redende Subjekt selbst zwischen *res* und *verba*. Die Grammatik als Lehre von der sprachlichen Organisation überhaupt lässt den "naiven" Glauben an die unmittelbare Abbildbarkeit der *res* in den *verba* nicht mehr zu, sondern zeigt umgekehrt gerade die vorgängige Deutung und Gliederung der *res* durch die sprachliche Struktur; und der Satz ist - auch und gerade in der rationalistischen Gleichung zwischen Satz und Urteil - die kleinste und grundlegende Einheit solcher Deutung.

Insofern ist es nur folgerichtig, wenn Batteux unter *naiveté* nicht eine "getreue Abbildung" der *res*, nicht eine *simplicité* des *narrare* und einfache Darstellung der "Sache selbst", sondern die einfache Darstellung der Gedanken über die *res*, die Darstellung des "Gedankens selbst" versteht.

Dass und wie in der sich am batteuxschen Begriff des *ordre naturel* entzündenden Diskussion nicht nur das Konzept der *simplicité du sublime*, sondern vor allem auch die Fragestellung der "Querelle" und das mit ihr verbundene *simplicité*-Konzept auf grammatischer Basis rezipiert wird, wird im Folgenden zu zeigen sein.

1) cf. dazu Leser, Geschichte der grammatischen Terminologie im 17. Jahrhundert; Glinz, Geschichte und Kritik der Lehre von den Satzgliedern in der deutschen Grammatik; Seidel, Geschichte und Kritik der wichtigsten Satzdefinitionen. Besonders Glinz hebt hervor, dass das eigentlich grammatische Bewusstsein erst in der Emanzipation von der Logik entstanden sei; in der Ablösung der Gleichung zwischen Satz und Urteil durch eine Gleichung zwischen Satz und Handlung, genauer: im Ersatz des Schemas Subjekt-Kopula-Prädikat durch das Schema Subjekt-Verb-Objekt. In der Tat definiert auch Batteux den Satz als Abbild einer zielgerichteten Handlung.

Zweiter Teil

Französische Aufklärung

Zur philosophisch - grammatischen Rezeption

1. "La naïveté du style". (Batteux. Du Marsais. Diderot.)

"De toutes les qualitez qui regardent les mots considerez comme signes de nos pensées, je me fixe à la Naïveté, parce que cette qualité seule comprend presque toutes les autres. Elle renferme la vérité, la justesse, la clarté: elle produit la chaleur, l'énergie, le moëlleux; elle contient toutes les beautez, & couvre presque tous les défauts. C'est elle qui fait cette Elocution vive & pénétrante, qui persuade & convainc en même tems, qui fait voir au milieu d'une lumière pure les objets, comme s'ils étoient vivans & animez, & qui nous y attache par des noeuds imperceptibles; c'est elle en un mot, qui fait la force aussi bien que les grâces.

A en juger par leurs écrits, les Grecs & les Latins la connoissoient au moins aussi bien que nous; mais je ne sais s'ils avoient, comme nous, un nom pour la désigner nettement. Les Latins disoient 'dicendi genus simplex, sincerum, nativum, ingenuum, candidum, dicendi simplicitas'. Mais tous ces mots ne nous donnent pas, au moins à nous, l'idée que nous donne celui de Naïveté." III p. 9f 1)

Der Text von Charles Batteux stammt aus dem Jahr 1748. Jedoch schon im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts belegen die einschlägigen Dictionnaires die Brauchbarkeit des Terminus als Stilbegriff. Pomey von 1671 - er kennt übrigens naïf nur in positiver Bedeutung - erläutert: "naïvement: Representer naïvement, peindre au naturel une personne." Furetier von 1690 schreibt: "naïf: se dit d'une peinture, d'un discours, qui represente bien la chose telle qu'elle est." und fügt auch die negative Nuance hinzu:

"naïf signifie aussi, ingenu, simple, qui dit les choses sans en prévoir les consequences. Les paysans qui ne sont jamais venus dans les villes sont fort naïfs; ils font des reponses naïves."

Im Dictionnaire der Academie francaise von 1694 heisst es:

"Naïf: Naturel, sans fard, sans artifice. Il signifie aussi, Qui represente bien la verité, qui imite bien la nature." Die negative Nuance wird entschieden negativer als noch von Furetier gesehen: "Il se prend aussi en mauvaise part, & signifie, Simple, niais, trop ingenu."

1) Wenn nicht anders angegeben, wird nach der vierbändigen Ausgabe des "Cours de Belles-Lettres distribués par exercices" Paris 1747-50 zitiert.

Aus dem 18. Jahrhundert schliesslich ist der Artikel "sincerité. franchise. naïveté. ingenuité." im Synonymenlexikon Girards von 1743 anzuführen:

"La naïveté fait dire librement ce qu'on pense; cela vient quelquefois d'un défaut de reflexion.(...) Un homme naïf n'est guères propre à flater.(...) La naïveté fait souvent manquer à la politesse.(...) Le naïf offense quelquefois."

Wichtig für die Rezeptionsgeschichte, obwohl nicht besonders prägnant, ist auch noch die Definition Bouhours geworden - Wieland wird sich im ersten deutschen Aufsatz über die Naivetät auf ihn und auf Batteux berufen. In der "Maniere de bien penser" heisst es:

"Elle consiste cette naïveté dans je ne sçay quel air simple & ingénu, mais spirituel & raisonnable, tel qu'est celui d'un villageois de bon sens, ou d'un enfant qui a de l'esprit & la plupart des Epigrammes de l'Anthologie ont ce caractère."
p. 201f

Und noch einmal:

"Toute pensée naïve est naturelle; mais toute pensée naturel n'est pas naïve, à prendre la naïveté en sa propre signification. Le grand, le sublime n'est point naïf, & ne le peut estre: car le naïf emporte de soy-mesme je ne sçay quoy de petit, ou de moins élevé." p. 297

Der Auffassung Bouhours', dass der Begriff des Naiven nicht mit der Idee der Grösse oder Erhabenheit vereinbar sei, ist auch der Rezensent Batteux im Jesuitenjournal von Trevoux:

"Il (Batteux) pretend que la naïveté du style fait ce charme qui nous attache aux Chef-d'oeuvres des Anciens, & il dit qu'Homère est naïf 'd'un bout à l'autre', de même que Virgile, Cicéron, & nos illustres Modernes. Mais est-il bien vrai que ce soit la naïveté du stile...? Nous observons seulement qu'il nous paroît, que le stile sublime, grand, majestueux, peut être naturel, mais peut-on dire qu'il est naïf? le sublime & le naïf sont des idées qui semblent s'exclure mutuellement: on peut dire d'une Fable, d'une Epigramme, d'une Epître, d'un Conte, qu'ils sont naïfs, parceque ces sortes de productions doivent imiter la liberté de la conversation, dont la naïveté fait le charme... L'idée de naïf présente quelque chose de petit, de trop libre, & de trop negligé, qui ne s'accorde pas avec l'idée du sublime." 1)

1) cf. Memoires pour l'Histoire des Sciences & des beaux Arts, Mars 1749, p. 518

Nun ist aber andererseits offensichtlich, dass sich die schöngeistige Definition Bouhours nicht mit den offizielleren, lexikalischen Angaben deckt. Es fehlt die Nuance der "getreuen Repräsentation". Auf sie aber stützt Batteux sein Konzept. Es geht ihm nicht um eine *naïveté du sublime*. Zwar werden im Kapitel über die Hl.Schrift traditionsgemäß die *simplicité* und *sublimité* von NT und AT erwähnt¹⁾ - den Begriff des Erhabenen selbst aber handelt Batteux im Zusammenhang mit der *Poésie lyrique* ab, wobei er weniger am Erhabenheitsbegriff Boileaus, als an dem Silvains orientiert ist, wenn er dessen Unterscheidung zwischen dem *sublime des faits* und dem *sublime des sentiments* übernimmt²⁾. Ja, die emphatisch

1) Allerdings erst in der Ausgabe von 1753: "Quelle sublimité dans le récit de la création de l'Univers! mais quelle simplicité... vol 4 p. 234

2) So in der "Exercice sur l'Ode":
 Le Sublime, en général, est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, & qui nous fait sentir en même temps cette élévation. Il ne s'agit point ici de ce qu'on appelle Style sublime, lequel ne consiste que dans une suite des idées nobles ... Le Sublime dont nous parlons, est un trait qui éclaire, ou qui brûle. Il y en a deux Sortes; le Sublime des images & le Sublime des sentiments." vol II p. 9 Die Unterscheidung zwischen dem sublime des images et des sentiments stellt sich als Unterscheidung des apathisch und pathetisch Erhabenen heraus, die im boileauschen Begriff noch ungeschieden waren. "Voilà le Sublime qui appartient à l'Ode, le Sublime des images, celui qui produit le sentiment vif, & que le sentiment vif reproduit & augmente aussi à son tour. Le Sublime des sentiments n'a ni passions, ni emportemens, ni images fortes, ni expressions hardies. Tout est tranquille chez lui & simple. L'ame pleinement maîtresse d'elle-même, ne voit les choses que comme elles sont, & ne se met point en peine d'y rien changer." ebd. p. 12

Dem spezifischen Verhältnis von apathisch und pathetisch Erhabenen in der Rezeption des boileauschen Begriffs ist in der Forschung nicht genügend Rechnung getragen worden. Viotor spricht zwar in seinem Aufsatz "Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur" von Boileaus "Dogma von der Simplizität des Erhabenen" p. 242, sieht aber zwischen diesem Dogma und dem als beau desordre definierten sublime der Ode weder einen Widerspruch, noch eine sinnvolle Beziehung: "Man beginnt nun die neue Lehre (vom Erhabenen, C.H.) auf die Theorie der dichterischen Gattungen anzuwenden. Neben der Tragödie gilt diejenige unter den lyrischen Gattungen, die am meisten Würde hatte und am besten für den Ausdruck enthusiastischer Gefühlsstimmung geeignet schien, die Ode, als die eigentlich erhabene. Boileau beginnt selbst diese Theorie mit seinem Discours sur

vorgetragenen und in der Zwischenzeit immer wieder diskutierten Beispiele: das "Moi" der Medea und das "Qu'il mourût" (das Fiat lux wird im Kapitel über die Hl.Schrift belassen), tauchen bei Batteux nur noch beiläufig und offenbar im Anschluss an die Klassifikationsmanier Bouhours' in der Gruppe der sog. "pensées vifs" auf¹⁾.

Dass nun aber Batteux den Anschluss an das klassische, von Charles Rollin²⁾ ins 18.Jahrhundert tradierte simplicité-Konzept zu gewinnen sucht, belegt nicht zuletzt der eingangs zitierte

l'Ode..." p. 242 In dem erwähnten, als Replik auf Perrault verfassten Discours Boileaus von 1693 wird aber weder zwischen stile sublime und le sublime unterschieden, noch auch auf den Anonymus, geschweige denn die simplicité du sublime Bezug genommen. Das "Dogma" aus der Art Poétique vom beau desordre der Ode bezeichnet vielmehr einen Inbegriff des ordre caché, der nur dem kongenialen Geist verständlich und geniessbar wird: "Ce precepte (vom beau desordre, C.H.) effectivement qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystere de l'Art, qu'il n'est pas aisé de faire entendre à un Homme sans aucun goust..." (Odes, ed. par Boudhors, p. 13) Soweit die Antwort auf den "ungebildeten" Perrault, der im dritten Band seiner "Parallèle" die Unverständlichkeit Pindars bemängelt hatte.

Tatsächlich ist von Silvain und Batteux jene an der Tragödie exemplifizierte simplicité du sublime von der sublimité der Ode streng getrennt rezipiert worden. Dennoch scheint schon Silvain eine Beziehung des tragisch zum lyrisch Erhabenen in einer spezifischen Dialektik von Ruhe und Bewegung gesehen zu haben, wenn er im "Traité" von 1733 das sublime des images vom sublime des sentiments unterscheidet: "comme le Sublime des images peint seulement un objet sans mouvement, & que l'autre Sublime marque un mouvement du coeur, & un mouvement actuel, il a fallu distinguer ces deux especes..." p. 25; aber dieses mouvement du coeur ist mit der Empfindung der Apathie identisch, wie aus der Bestimmung bei Batteux deutlich wird: "Le sublime des sentiments n'a ni passions, ni emportemens, ni images fortes, ni expressions hardies. Tout est tranquille chez lui & simple." So steht also dem objet sans mouvement in der Ode das sujet sans mouvement in der Tragödie gegenüber.

- 1) So im Abschnitt "Qualités du Goût" des Kapitels "Du Genre Oratoire": "La pensée vive est celle qui représente son objet clairement, et en peu de traits. Elle frappe l'esprit par sa clarté, et le frappe vite par sa brieveté. C'est un trait de lumiere. ... Ainsi quand on dit à Médée: que vous reste-t-il contre tant d'ennemis? Elle repond: Moi: voilà l'éclair. Il en est de même du mot d'Horace: "Qu'il mourût." ed. 1800 vol. 4 p. 63f
- 2) In der Tat hat der Jansenist Charles Rollin in seinem wiederholt aufgelegten "Traité des études" (später: "La Manière d'étudier et d'enseigner les Belles-Lettres") von 1726 das simplicité-Konzept des 17.Jahrh. in beiden Ausprägungen tradiert: als simplicité du sublime im ausführlichen Kapitel über

Hinweis auf die lateinische Terminologie. Es ist zu fragen, inwieweit Batteux über dieses klassische Konzept hinausgeht und mit welcher Berechtigung der Begriff der naïveté an die Stelle der simplicité gesetzt werden kann.

Wie die klassische Begründung, so setzt auch die Batteuxs mit einer Unterscheidung zwischen positiver und negativer, "kluger" und "dummer" naïveté ein:

(1) "Il faut distinguer entre la Naïveté & une Naïveté. Ce qu'on appelle une Naïveté est une pensée, un trait d'imagination, un sentiment qui nous échappe malgré nous, & qui peut nous faire tort à nous-mêmes. C'est l'expression de la légèreté, de la vivacité, de l'ignorance, de l'imprudence, de l'imbécillité, souvent de tout cela à la fois. Telle est la réponse de la femme à son mari agonisant, qui lui désignoit un autre mari: "Prends un tel, il te convient, croi moi." "Hélas", dit la femme, "j'y songeais."

(2) "La Naïveté au contraire n'est que le langage de la franchise, de la liberté, de la simplicité. Dans une Naïveté, il n'y a ni réflexion, ni travail, ni étude. Il y a de tout cela dans le discours qui est naïf; mais il n'en paroît pas plus que s'il n'y en avoit pas."

(3) "Dans la Naïveté la pensée, le tour, les mots, tout est né du sujet, tout en est sorti sans art. Dans le Naïf on a examiné, cherché, choisi; mais on n'a pris que ce qui étoit né du sujet & des circonstances." vol II p. 11

(1) Schon die naïveté als ignorance ist charakteristisch von der ignorance des simplicité-Konzepts verschieden. Wo dieses Unbildung, Beschränkung, Dummheit als Habitus konstatiert, beschreibt jene eine einmalige, freilich wiederholbare, aber nicht eigentlich auf den homme ignorant beschränkte Entgleisung. Das "sentiment

den Stil der HlSchrift, als simplicité gracieuse in der ausschliesslich an Ciceros Beschreibung des attischen genus subtile orientierten Darstellung des genre simple. Für die Wirkungsgeschichte in Deutschland, um darauf noch hinzuweisen, ist möglicherweise ein anderes Motiv entscheidend geworden: die häufige Berufung des Lehrers Rollin auf die simplicité als dem Stilideal des Lehrenden, als Ziel der lehrenden Herablassung und Einfühlung. Auch diese ist im Begriff des sermo humilis mitgedacht und deshalb - etwa bei Zinzendorf und Hamann - religiös begründbar. Ihre Bedeutung im 18. Jahrhundert bedurfte einer eigenen Untersuchung, die vor allem die Beziehung zum sokratischen Lehrdialog zu berücksichtigen hätte. cf. auch Benno Böhm, Socrates im 18. Jahrhundert.

qui nous échappe malgré nous" trifft auch den homme d'érudition, eben weil une naïveté mit dem Begriff des sentiment aufs engste verknüpft, wenn auch nicht mit der unfreiwilligen Gefühls-äusserung identisch ist. In der Konzeption von "une Naïveté" als einer Ehrlichkeit wider Willen - "malgré nous" - ist dieser Wille zunächst keine ratio, gegen die sich das sentiment erfolgreich durchsetzen würde, sondern eine spezifisch gesellschaftliche Qualität. Es ist eine raison, die die politesse gebietet, aber auch eine raison der Vorsicht und der Rücksicht, die von "une Naïveté" überspielt und durchbrochen wird.

(2) Wie die simplicité des klassischen Konzepts, so auch ist die positive naïveté als ein "art caché" beschreibbar.

(3) Der folgende Absatz wechselt scheinbar grundlos die Terminologie: la Naïveté versus une Naïveté wechselt zu le Naïf versus la Naïveté.¹⁾

Von den beiden Bestimmungen der positiven naïveté deckt sich die erste mit dem Prinzip der Wahl: "on a examiné, cherché, choisi", welches auch für den klassischen "art caché" charakteristisch war. Wichtiger als diese erweist sich jedoch die andere Bestimmung: "on n'a pris que ce qui étoit né du sujet & des circonstances.", wogegen von der negativen naïveté nur ein "tout est né du sujet" ausgesagt wird, diese also wesentlich von der mangelnden Berücksichtigung der circonstances her gedeutet wird.

1) Ramler übersetzt: "Bey einer Naivität ist weder Ueberlegung, noch Arbeit, noch Fleiss. In der naiven Rede ist alles dieses; aber es ist nicht darin zu sehen. Gedanke, Wendung, Worte, alles scheint ohne Kunst aus der Materie selbst entsprungen zu sein. Man hat gesucht, geprüft, gewählt; aber man hat nur das genommen, was aus dem Stoff und aus den Umständen hervorzufallen schien." 2. Aufl. Bd. 4, p. 198f. Ramler hat also die terminologische Schwankung nicht wahrgenommen. Er übersetzt "alles scheint ohne Kunst", während Batteux schreibt: "tout en est sorti sans art." Die durchgängige Übersetzung von sujet durch Materie oder Stoff verbirgt die aufschlussreiche Zweideutigkeit, mit der Batteux, bewusst oder unbewusst, zwischen naiver Subjektivität und "simpler" Objektivität zu vermitteln sucht.

Was aber heisst sujet und was heisst circonstances?

Die bisherige Erklärung der negativen naïveté liess diese als konversationell-gesellschaftliches Verhalten eher denn als Stilkriterium erkennbar werden. In diesem Rahmen kann unter sujet nur das Sprechersubjekt verstanden werden und unter circonstances eben jene gesellschaftlichen Rück- und Vorsichten, gegen die mit unfreiwilliger Ehrlichkeit, "malgré nous" verstoßen wird.

Nun wechselt aber Batteux in der Folge vom positiv-negativ-Schema zum Schema von virtus und vitium und damit in die traditionelle stilkritische Argumentation:

"Je distingue quatre especes de pensées dans un Ouvrage de gout: les une que j'appelle naïves; les autres naturelles; les autres tirées; d'autres enfin que je nomme forcées. Les premières naissent du sujet, & en sortent d'elles-mêmes. Celles de la seconde espece sont aussi dans le sujet mais elles ont besoin d'un peu d'aide pour éclôre. Celles de la troisième espece demandent de l'effort; elles sont autant de l'Auteur que du sujet. Enfin celles qui sont forcées sont sorties malgré le sujet, & par un espece de violence que l'Auteur lui a faite."

p. 12

Hier wird unzweideutig und dem Anspruch auf Stilkritik gemäss das sujet als Objekt, als Gegenstand der pensées naïves klassifiziert. Das "naître du sujet" wird als horazische Formel erkennbar, als ein radikales aptum-Gebot. In der Reihenfolge naïf, naturel, tirée, forcée ist nun aber bei der ersten Gruppe von einer gelungenen Versöhnung von sujet und circonstances nicht mehr die Rede; die pensées naïves scheinen sich vielmehr mit dem zu decken, was Batteux kurz zuvor als une Naïveté bezeichnet, bzw. als la Naïveté dem le Naïf gegenübergestellt hatte. Denn im Uebergang vom konversationellen zum stilkritischen Begriff bleibt tatsächlich das Charakteristikum der negativen naïveté: "un sentiment qui nous échappe malgré nous" in der Formulierung "elles naissent du sujet & en sortent d'elles-mêmes" erhalten, nicht aber das Charakteristikum der positiven "on a examiné, cherché, choisi" - ein Sachverhalt, der die terminologische Schwankung Batteuxs erklärt.

Für diese pensées naïves gibt nun Batteux zwei sprechende Beispiele. Das erste stammt von Titus Livius:

"Voici le discours que Tite-Live met dans la bouche de Mucius parlant à Porcenna qu'il avoit voulu poignarder, afin de délivrer, par sa mort, Rome, qui estoit dans le plus grand danger. 'Je suis Romain: Mucius est mon nom: un ennemi a voulu tuer son ennemi: j'ai pour recevoir la mort le même courage que j'avois pour te la donner. Il est d'un Romain de faire & de souffrir de grandes choses.'" p. 12f

Die Sätze sind mit Bedacht gewählt, denn sie sollen die Stufenfolge naïf-naturel-tiré-forcé exemplifizieren:

"La première pensée: Je suis Romain: Mucius est mon nom, est ce que j'appelle du naïf. Rien n'est si simple, ni en même tems si sublime." p. 13

Das zweite Beispiel gilt ausschliesslich der positiven naïveté; es ist die Rede des Nisus aus der Aeneis: ¹⁾

"C'est moi, moi, moi voici: c'est moi qu'il faut percer, Rutules: c'est moi qui ait fait tout le mal. Celui-là n'auroit osé, il ne l'auroit pû. J'en atteste le ciel que vous voyez, & les astres qui les savent. Hélas! tout son crime est d'avoir aimé trop son malheureux ami. Voilà tout les discours de Nisus. Il est naïf d'un bout jusqu'à l'autre. C'est l'expression pure de sentiment." p. 15f

Wohl nicht zufällig wählt Batteux zwei ethopoetische Exempel. Denn die konsequente Applikation der Definition von naïveté ist offenbar nur möglich, wo das sujet zugleich Sprechersubjekt und Objekt einer Darstellung ist. Die naïveté des Mucius und des Nisus ist mit Selbstdarstellung synonym: mit dem Rekurs auf das "Moi", in dem das Charakteristikum der negativen naïveté, das "tout est né du sujet" beim Wort genommen erscheint. In der Tat ist die naïveté des Mucius und des Nisus nicht "examiné, cherché, choisi". Es ist vielmehr die negative, gesellschaftliche naïveté, die Mucius und Nisus über die Selbstdarstellung hinaus zur Selbstpreisgabe hinreisst.

1) Dieses Beispiel findet sich auch bei Lamy im Kapitel "Des ornemens artificiels", zu denen Lamy Tropen, Figuren und Numerus zählt. Dem Beispiel geht folgende, unmittelbar Batteuxs Begriff des amour-propre vorwegnehmende Erklärung voraus: "Enfin un discours figuré, & qui porte les caractères d'un esprit animé, doit causer un plaisir secret car, comme nous avons vu, la Nature a mis les passions dans le coeur de l'homme, comme les armes dont il se peut servir pour repousser le mal, & acquérir ce qui lui est avantageux." p. 351f ed. 1737

Zu Batteuxs Begriff des amour-propre cf. p.157 dieser Arbeit.

An dem Masstab der negativen naiveté: "un sentiment, qui nous échappe malgré nous" sind auch die Reden des Mucius und Nisus mit nur leicht veränderter Markierung zu bemessen. Denn "malgré nous": trotz der Gefahr geben beide sich zu erkennen und verstoßen damit gegen ein wie immer einzuschätzendes Gebot der Vorsicht.¹⁾

Eines jedoch ist die naiveté des Mucius und Nisus - ein anderes die virgilische. Nach diesen Beispielen nimmt Batteux einen dritten Anlauf zur stilkritischen Erörterung des Begriffs:

"... personne, je crois, n'a essayé d'expliquer en quoi consiste ce caractère de naiveté. Je vais tacher de le faire..."

(p. 17) und er nennt die Bedingungen, unter denen naiveté zustandekomme: 1. la brieveté des signes; 2. la manière de les arranger und 3. la façon de les lier entr'eux. Den ersten Punkt können wir übergehen, da Batteux ihn offenbar nur im Anschluss an die traditionelle Verknüpfung von simplicité und brevités aufzählt und auch in späteren Ausgaben gar nicht mehr erwähnt. Die dritte Bedingung deckt sich weitgehend mit der zweiten, sodass diese als Zentrum der Argumentation sich herausstellt:

"Le second moyen de parvenir à la Naiveté est l'arrangement des mots.

Il regne nécessairement un certain ordre dans nos idées. Lorsque nous agissons, nous nous proposons un seul objet, qui est le centre de tous nos mouvemens, qui nous occupe par lui-même, & pour nous.(a) Et s'il y a d'autres objets qui nous occupent en même tems, ce n'est que relativement à ce premier.(...) Si le langage doit être le portrait fidèle des pensées & des mouvemens de notre ame; le bon sens demande qu'il les représente comme elles sont, non seulement dans leurs parties, mais encore dans l'arrangement & dans les rapports mutuels de ces parties. L'objet principal doit paroître en tête, & les autres doivent être placez selon leur degré d'intérêt." p. 21f

1) Bezeichnenderweise ist bei Batteux, obwohl er zunächst die naiveté der Anciens insgesamt vorbildlich nennt, bei der Behandlung Homers, d.h. des "poème épique", von naiveté nicht mehr die Rede. Die gattungsmässige Applikation beschränkt sich vielmehr auf die Fabel, insbesondere La Fontaine auf die Apologue und Pastoraldichtung - also auf Gattungen, die eine negative naiveté der erdichteten Figuren zulassen.

In der Anmerkung (a) wird auf den ersten Abschnitt des Buches verwiesen, der den Titel trägt "Lettre sur l'inversion". In der Tat bilden die Batteuxschen Briefe über das Inversionsproblem den sachlichen Rahmen und Ausgangspunkt des *naiveté*-Konzepts. Der hier zitierte "Lettre sur la *naiveté* du style" ist nur einer von sechs, dem Abbé d'Olivet gewidmeten Briefe "Sur la phrase françoise comparée avec la phrase latine", die Batteux im zweiten und dritten Band seines "Cours de belles lettres" 1748 erscheinen liess. Um des weiteren problemgeschichtlichen Zusammenhangs willen, vor dessen Hintergrund das Batteuxsche *naiveté*-Konzept gesehen sein will, ist es nötig, auf die Diskussion um das Inversionsproblem näher einzugehen.¹⁾

Die grammatische Figur der Inversion wird traditionellerweise relativ zum Prinzip der geregelten Wortfolge gesehen, zum sog. *ordre naturel* der Satzglieder Subjekt, Prädikat, Attribut etc. In philosophischer Formulierung schon im Altertum bei Dionys von Halikarnass zu finden, wird der *ordo naturalis* mit der Vorrang der Substanz vor dem Akzidenz erklärt und affirmiert, nicht ohne zugleich die zahlreichen Abweichungen des alltäglichen Sprachgebrauchs zu konstatieren. Für die Neuzeit war es vor allem die "Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal" (1660), die in Uebereinstimmung mit der Logik von Port-Royal den *ordre naturel* rationalistisch rechtefertigte. Der *ordre naturel* entspricht der wesentlichen Operation des Verstandes: dem Urteil, der Affirmation oder Negation eines dem Subjekt zugeschriebenen Attributs. Entsprechend steht als Modell der indikativische Aussagesatz mit Kopula an der Spitze der möglichen propositions; die Modi der Verben, Imperativ, Konjunktiv, sämtliche Zeiten gelten als sekundär und auf Aussagesätze reduzierbar.

Ebenfalls bereits im Mittelalter wurde dem *ordo naturalis* ein *ordo artificialis*, d.h. der weitgehend *inversive* *ordo* des Sprachgebrauchs gegenübergestellt, den man als Zugeständnis an Wohlklang und stilistische Eleganz inter-

1) Zum Problem der Inversion cf. die immer noch unentbehrliche "Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik" von Jellinek, §§563ff "Die Lehre von der natürlichen Wortfolge". Das *naiveté*-Konzept Batteux ist, soweit ich sehe, noch nicht im grammatischen Zusammenhang dargestellt worden.

pretierte und als dominierenden ordo der klassischen Sprachen und Literatur vorfand.

Als im 16. Jahrhundert durch den zunehmenden Verlust an flexivischen Kennzeichen die französische Wortstellung sich im Sinne des *ordre naturel* verfestigte, war der Ausgangspunkt sowohl für die nationalsprachliche Selbstbesinnung als auch für die Argumentation der "Querelle des Anciens et des Modernes" gegeben. Die als nationalsprachliches Plus verbuchte *clarté* des Französischen wird in der "Querelle" zum Signum des Fortschritts der Modernes gegenüber den Anciens¹⁾: während diese zwischen *clarté* und *élegance* zu wählen haben, erwächst die stilistische Eleganz des Französischen aus der *clarté* selbst. Der lateinische Inversionsstil verstösst gegen das Gebot der *perspicuitas*.

Vor diesem Hintergrund muss eine der ersten Bemerkungen zum Inversionsproblem aus dem 18. Jahrhundert gesehen werden.

In seinem "Lettre à l'Académie" von 1714 weist Fénelon auf die Inversion als einer Form des poetischen Ausdrucks hin, der zwar den alten Sprachen, nicht aber oder nur begrenzt dem Französischen zur Verfügung stehe²⁾. An die dieser Bemerkung sich anschliessenden Verteidigung des Französischen durch den Père du Cerceau ("Reflexions sur la poesie françoise" 1742) knüpft nun jener "Lettre sur l'inversion" von Batteux an. Batteuxs These lautet in Kurzfassung: das Lateinische folgt dem *ordre naturel* - Inversionen finden sich eigentlich nur im Französischen:

1) So vor allem bei Louis Le Laboureur, *Les avantages de la langue françoise sur la langue latine*. Paris 1669

2) "La sévérité de notre langue contre presque toutes les inversions des phrases augmente encore infiniment la difficulté de faire des vers françois... Chez nous un poëte a autant besoin de penser à l'arrangement d'une syllabe qu'aux plus grands sentiments, qu'aux plus vives peintures; qu'aux traits les plus hardis. Au contraire, Les Anciens facilitaient, par des inversions fréquentes, les belles cadences, la variété, et les expressions passionnés. Les inversions se tournaient en grande figure, et tenaient l'esprit suspendu dans l'attente de merveilleux." vol III p. 220

"Maintenant quel est-il cet ordre naturel des choses? Il est nécessaire d'en distinguer de deux sortes: l'ordre morale ou pratique, & l'ordre speculatif ou metaphysique. Cette division a besoin d'être expliquée.

Comme les hommes ne parlent jamais que pour se faire entendre, & par conséquent pour quelque intérêt qui les engage à manifester leurs pensées au dehors; la raison qui les engage à parler, doit régler le rang des objets contenus dans leurs paroles. S'ils pouvoient manifester leurs pensées par un seul mot, ils diroient ce mot, & porteroient tout d'un coup ces pensées dans l'esprit de ceux à qui ils parlent. Mais comme il leur faut plusieurs mots, & que parmi le nombre il y en a un qui contient l'objet principal, auquel tous les autres sont subordonnez, qui fait le point de vue de celui qui parle, & qui doit faire celui de la personne qui écoute; il n'y a point de doute que cet objet ne doive se montrer le premier, puisque c'est lui qui mène tous les autres. C'est ce que j'appelle l'ordre morale, celui qui est fondé sur l'intérêt de la personne qui parle, & qui la détermine à parler." p. 14

Diese Sätze sind in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Zum einen, weil der Begriff des ordre naturel eine entscheidende Umdeutung erfahren hat, zum andern aber, weil das Inversionsproblem aus dem Kontext der "Querelle" herausgenommen und in eine andere "Querelle" eingestellt erscheint. Denn mit der Apologie des ordre pratique oder ordre d'intérêt schliesst sich Batteux an die sensualistische Begründung der Inversion an, die Condillac bereits im "Essai sur l'origine des connoissances humaines" 1746 geliefert hatte. Demzufolge ist die Inversion sprachliches Abbild der entwicklungsgeschichtlich früheren Gestensprache¹⁾. Der gestikulierende Mensch habe zuerst auf das gemeinte, gewünschte Objekt gezeigt und dann sein Vorhaben geäußert oder dargestellt. Als dann in einem späteren Stadium die Nennung des Subjekts nötig geworden sei, habe man diese Reihenfolge beibehalten. Batteux gibt ein entsprechendes Beispiel:

1) Condillac, "Essai..." 2 vols, Amsterdam 1746.

"Quand on n'avoit point encore l'usage des verbes, le nom de l'objet dont on vouloit parler, se prononçoit dans le moment même, qu'on indiquoit le moyen le plus propre à se faire entendre. Mais quand on commença à suppléer à l'action par le moyen des sons articulés, le nom de la chose se presente naturellement le premier, comme étant le signe le plus familier... Ainsi l'ordre le plus naturel des idées vouloit qu'on mit le régime avant le verbe: on disoit par exemple, fruit vouloir." vol I, p. 122f

"Si étant à table, je voulois demander par geste du pain; mes yeux se rencontrant avec ceux de celui qui pourroit m'en donner, commencerois-je par me montrer d'abord moi-même? Ne montrerois-je pas plutôt le pain & moi ensuite?" p. 17

Die antithetische, ordre metaphysique und ordre pratique hart konfrontierende Argumentation Batteuxs geht nun aber über die Absichten Condillacs weit hinaus. Während dieser in einem eigens der Inversion gewidmeten Kapitel den rationalistischen Begriff des ordre naturel zu relativieren sucht, und die Wortstellung des Französischen als eine unter anderen möglichen, aber deshalb nicht unnatürlichen bezeichnet, nimmt Batteux den ordre naturel als grammatischen Begriff für den ordre pratique in Anspruch und bestreitet damit die traditionell anerkannte Kongruenz von Grammatik und Logik.

Der entschiedene Widerspruch vonseiten der rationalistischen Grammatiker lässt folgerichtig nicht lange auf sich warten. 1754 erscheint der vierte Band der Diderotschen Encyclopédie mit dem Artikel "Construction" des sog. grammariens-philosophe Du Marsais¹⁾, der in vieler Hinsicht in der Tradition von Port Royal steht. Er unterscheidet analog zur gebräuchlichen Alternative zwischen ordre naturel und artificiel zwischen einer construction simple und figurée; setzt aber, analog zu den rhetorischen genera dicendi, noch eine dritte Kategorie, die construction élégante oder usuelle hinzu²⁾. Die construction simple erfüllt die Bedingungen des rationalistischen Begriffs naturel:

"La construction simple présente d'abord l'objet ou sujet, ensuite elle le qualifie selon les propriétés ou les accidents que les sens y découvrent, ou que l'imagination y suppose."
vol I p. 11f

Diese Reihenfolge entspricht dem Lernvorgang, dem ordre didactique:

"C'est par cette manière que l'on a commencé, dans notre enfance, à nous donner l'exemple et l'usage de l'élocution. D'abord on nous a montré l'objet, ensuite on l'a nommé. ...

1) zu DuMarsais vor allem die umfangreiche Dissertation von Gunvor Sahlin, César Chesneau du Marsais et son rôle dans l'évolution de la grammaire générale; und Georg Gross, César Chesneau Du Marsais. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Aufklärungsliteratur. Wir zitieren DuMarsais nach der fünfbändigen Ausgabe Paris 1797.

2) zum Begriff der construction bei DuMarsais cf. Sahlin, a.a.O. p. 80ff

Après le nom de l'objet on ajoutoit les mots qui le modifioient, qui en marquoient les qualités ou les actions, et que les circonstances et les idées accessoires pouvoient aisément nous faire connoître." p. 7f

Und dieser ordre didactique ist gleichförmig, für alle Zeiten und Völker verbindlich:

"Cette méthode dont on s'est servi à notre égard, est la même que l'on a employée dans tous les temps et dans tous les pays du monde, et c'est celle que les nations les plus policées et les peuples les plus barbares mettent en oeuvre pour apprendre à parler à leurs enfans." p. 7

Und schliesslich ist es dieser ordre, diese construction, die allein Verständigung möglich macht:

"Que celui qui parle emploie ce que l'art a de plus séduisant pour nous plaire, et de plus propre à nous toucher, nous applaudirons à ses talens; mais son premier devoir est de respecter les règles de la construction simple, et d'éviter les obstacles qui pourroient nous empêcher d'y réduire sans peine ce qu'il nous dit." p. 10

Von hier aus wird nun der Vorwurf an Batteux begründet. Denn die Inversion als eine grammatische Figur der construction figurée kann nur relativ zur construction simple verstanden werden:

"Cette figure", schreibt Du Marsais, "étoit, pour ainsi dire, naturelle au latin... Nous (die Franzosen) ne pouvons donc faire usage des inversions, que lorsqu'elles sont aisées à ramener à l'ordre significatif de la construction simple; ce n'est que relativement à cet ordre, que lorsqu'il n'est pas suivi, on dit en tout langue qu'il y a inversion, et non par rapport à un prétendu ordre d'interêt ou de passions qui ne sauroit jamais être un ordre certain auquel on peut opposer le terme d'inversion." p. 30f

Tatsächlich sind es nicht terminologische Gründe, die Du Marsais auf der Abhängigkeit der construction figurée von der construction simple und damit auf dem traditionellen Begriff der Inversion beharren lassen. Es ist der rationalistische Begriff von Verständigung, der diese Relation erforderlich macht. Soll Inversion verstanden werden, so muss sie vom Hörer rückgängig gemacht werden; der Satz muss auf den Nenner der construction simple gebracht werden, denn nur diese erfüllt die eigentlich signifikative Funktion. Umgekehrt muss aber

auch der Sprecher von der construction simple und das heisst: von einem sinnvollen Satz seinen Ausgang nehmen. Das schlagende Argument ergibt sich aus einem von Batteux selbst gewählten Beispiel: der Cicero-Rede, die mit den Worten beginnt "Diuturni silentii finem hodiernum dies attulit."¹⁾ Gerade an den flektierenden Sprachen, so argumentiert Du Marsais, zeigt sich die Notwendigkeit, von einem ordre significatif auszugehen, da andernfalls nicht die richtigen Endungen gewählt werden können; Cicero muss den ganzen Satz im Kopf gehabt haben, um mit einem Genitiv einsetzen zu können.

Batteux hat diesen, schon 1751 von Diderot vorgebrachten Einwand zur Kenntnis genommen, ohne ihn doch zu verstehen. In der zweiten Auflage des "Cours des belles-Lettres" von 1753 erwidert er:

"Nous ne cherchons pas l'ordre dans lequel les idées arrivent chez nous; mais celui dans lequel elles en sortent, quand, attachées à des mots, elles se mettent en rang pour aller à la suite l'une de l'autre, opérer la persuasion dans ceux qui nous écoutent. En un mot, nous cherchons l'ordre oratoire, l'ordre qui peint, l'ordre qui touche..." vol 4 p. 307

-
- 1) In der Ausgabe des "Cours..." von 1748 hatte Batteux geschrieben: "Par exemple, quand Cicéron se leva pour remercier César du pardon qu'il venoit d'accorder à Marcellus, comme il y avoit long-tems qu'il gardoit le silence, cela dût paroître une chose nouvelle: ce fut le premier objet qui se présenta à l'esprit de l'Auditeur: aussi l'Orateur dit-il des le premier mot: Diuturni silentii, & c... Il y a donc un ordre naturel pour les idées entr/elles: ordre réglés par un principe qui est le même dans celui qui parle & dans celui qui écoute." vol II p. 19f

Diderot kommentiert diese Stelle im "Lettre sur les sourds..." folgendermassen: "Quand Cicéron commence l'Oraison pour Marcellus par 'Diuturni silentii, patres conscripti...' on voit qu'il avoit eu dans l'esprit, antérieurement à son long silence, une idée qui devoit suivre, qui commandoit la terminaison de son long silence, & qui le controignoit à dire: 'Diuturni silentii', & non pas 'Diuturnum silentium'. (...) il n'y avoit point dans ses idées d'inversion qui regne dans ses termes."

Wie aber kommt es dann zum inversiven Ausdruck?

"Je me figure Cicéron montant à la tribune aux harangues, & je vois que la premiere chose qui a dû frapper ses auditeurs, c'est qu'il a été longtemps, sans y monter: ainsi 'Diuturni silentii', le long silence qu'il a gardé, est la premiere idée qu'il doit leur présenter, quoique l'idée principale pour lui ne soit pas celle-là... car ce qui frappe le plus un orateur qui monte en chaire c'est qu'il va parler, & non qu'il a gardé long-tems le silence." p. 58f b.w.

Dass der ordre d'interêt nunmehr zum ordre oratoire, ausdrücklich mit der persuasio betraut, umbenannt wird, bringt mehr Aufschluss über das Konzept Batteuxs. Der von Du Marsais so unterschieden bestrittene Parallelismus von ordre métaphysique und ordre oratoire ist nämlich bei Batteux nur deshalb möglich, weil in seiner Auffassung auch der ordre oratoire Verständigung garantiert, und zwar Verständigung im Sinne der erfolgreichen persuasio. Zwar kennt auch Du Marsais einen "ordre qui touche": eben die construction figurée mit ihren elliptischen, inversiven oder anderen Wendungen. Jedoch diese rhetorischen Mittel sind für ihn nur auf der Basis des ordre significatif erfolgreich. Nichts, was nicht verstanden werden kann, ist imstande, zu rühren oder zu bewegen: "Il est impossible de toucher et d'interesser, si l'on n'est pas entendu." vol III p. 356 Eben dieses Verständigungsproblem scheint für Batteux nicht zu bestehen:

"Si je veux faire entendre à un autre que moi, qu'il doit fuir, ou rechercher quelque objet; je commencerai de même, par lui montrer cet objet. Ensuite je lui ferai comprendre ce qu'il en doit faire. L'ordre que j'ai suivi pour moi est la même à suivre pour lui. Sa machine étant composée comme la mienne, c'est le même ressort qui doit la faire jouer." vol II 1748, p. 16

Batteux hat in späteren Veröffentlichungen den rhetorischen Charakter des von ihm sogenannten ordre naturel immer stärker betont. In der 1763 erschienenen Abhandlung "De la construction oratoire", die diesen Aspekt bereits im Titel hervorhebt, wird Du Marsais abschliessend erwidert:

"Qu'il y a deux manieres d'arranger les mots, l'une selon l'esprit, l'autre selon le coeur, de celui qui parle, ou de ceux à qui on parle: 2. Que la premiere maniere étant toute philosophique ou d'exposition, peut convenir à la métaphysique, à la géometrie, à tout le dogmatique purement spéculatif; & que la seconde étant toute oratoire, toute portée vers la persuasion, toute livrée à l'interêt ou aux passions, appartient de droit au barreau, à la chaire, à la poésie, à tous les ouvrages de goût." p. 97f

Beide also, Diderot und Batteux, halten die Inversion für ein Zeichen der Rücksicht auf das Interesse der Hörers. Während aber Batteux eine Identität von Sprecher- und Hörerinteresse behauptet, stellt Diderot einen Widerspruch fest. Das Interesse des Sprechers liegt am Satzende - nicht am Satzanfang wie das des Hörers. Damit entkräftet Diderot im Sinne Du Marsais die Behauptung Batteuxs, dass der ordre d'interêt ein ordre certain im Sinne des Notwendigen und Verbindlichen sei, denn "ce qui sera l'inversion pour l'un, souvent ne le sera pour l'autre."

Es ist dieser ordre d'interêt, der die zweite, aber wichtigste Bedingung des naïveté-Konzepts erfüllt: die Forderung nach einem bestimmten arrangement des mots. Der Einwand, zu dem sich die Argumente DuMarsais zusammenfassen lassen: dass nämlich Batteux Rhetorik und Grammatik miteinander verwechselt, wird von Batteux indirekt bestätigt. Denn in der Tat wird das Kapitel über die naïveté du style in den verschiedenen Auflagen des "Cours des belles-lettres" in jeweils andere Zusammenhänge gestellt. So in der zweiten Auflage von 1753, die u.a. um einen Abriss der Rhetorik vermehrt ist, wo die naïveté du style anstelle der genera dicendi behandelt und also als übergreifender Stilbegriff eingeführt wird. Stilistische Varianten werden nach dem Vorbild Bouhours als einzelne pensées aufgeführt: pensée vif, gracieux, naïf, etc. Das konkurrierende genus humile dagegen wird in einem ebenfalls neuen - Abschnitt über das Genre Epistolaire besprochen. Batteux zitiert und kommentiert hier die Darstellung des attischen genus subtile im "Orator" Ciceros. Dessen Orientierung an Lysias, nicht aber ein Ideal demosthenischer simplicité ist für Batteux verbindlich, wenn er die Briefe der Mme de Sevigné als Beispiel anführt. In dem 1763 erschienenen Buch "De la construction oratoire" taucht dann das naïveté-Kapitel wieder in seinem ursprünglichen Zusammenhang auf und bleibt dort auch in der dritten Auflage des "Cours..." von 1764, in der übrigens auch das genus subtile seinen angestammten Platz im Rahmen der rhetorischen genera dicendi zurückerhält. Der wechselnde, bald grammatische, bald rhetorische Zusammenhang, in den die naïveté du style eingestellt wird, die bewusste Absetzung schließlich vom genus subtile sind symptomatisch für die Differenz zum klassischen simplicité-Konzept. Zu fragen bleibt allerdings, ob nicht diese Differenz in Wahrheit durch den Wechsel von der stilistischen Argumentation im 17. zur grammatischen im 18. Jahrhundert bedingt ist. Denn naïf im Sinne Batteux ist keineswegs der ordre d'interêt als solcher. Der dritte Band der Edition von 1748 enthält folgende Erläuterung:

"Les mots peuvent être considérés ou comme des signes qui expriment les pensées, ou comme des sons qui frappent l'oreille successivement, ou comme des espaces terminés par certains repos. Sous le premier rapport ce sont des espèces d'images qui doivent représenter avec vérité... C'est ce qui me fournira la matière de trois Lettres, dont la première sera sur la Naïveté..." p. 9f

Mit diesen Sätzen schliesst sich Batteux an das lexikalisch herrschende Verständnis der naïveté an. Auch der ordre d'interêt ist nur naïv, wenn er als getreues Abbild der pensées gelten kann. Der ordre d'interêt ist also zunächst ein ordre der pensées. Dass ein solcher ordre des pensées bestehe, ist nun aber gerade in der Inversionsdiskussion nicht selbstverständlich. Die Differenz zwischen Batteux und seinen Gegnern gerade in diesem Punkt darzustellen, ist zum Verständnis des problemgeschichtlichen Zusammenhangs unumgänglich.

2. La "simplicité de la pensée." (Du Marsais. Diderot).

Wie bei Batteux der unproblematische Verstehensbegriff durch ein unproblematisches, sprich: abbildliches Verhältnis von Denken und Sprechen ergänzt wird, so auch ergänzen sich beide Beziehungen, aber als problematische, bei Du Marsais. Die einleitenden Sätze zum Stichwort "construction simple" lauten:

"Pour bien comprendre ce que j'entends par construction simple et nécessaire, il faut observer qu'il y a bien de la différence entre concevoir un sens total, et énoncer ensuite, par la parole, ce qu'on a conçu.(...) Nous savons par sentiment intérieur, que chaque acte particulier de la faculté de penser, ou chaque pensée singulière est excitée en nous en un instant, sans division, et par un simple affection intérieur de nous-mêmes." p. 4

"Mais dès qu'il s'agit de faire connoître aux autres les affections ou pensées singulières, et pour ainsi dire, individuelles de l'intelligence... nous sommes contraints de donner à notre pensée de l'étendue, pour ainsi dire, et des parties, afin de la faire passer dans l'esprit des autres, où elle ne peut s'introduire que par leurs sens." p. 5 vol V

Das heisst also: Sprache ist nicht Abbild des Gedankens, sondern dessen Analyse, Dekomposition, Zergliederung zum Zweck der Mitteilung.

Der hier beschriebene Gegensatz zwischen Gedanke und Ausdruck ist im 18. Jahrhundert in doppelter Form rezipiert worden. Sukzessive Mitteilung zerlegt sowohl die logische Einheit des Gedankens als auch die affektive der Empfindung. Den logischen Begriff vertritt Du Marsais und mehr noch sein Anhänger und Nachfolger Beauzée - den affektiven Diderot in Anlehnung an Condillac in seinem gegen Batteux gerichteten "Lettre sur les sourds et les muets" (1751), auf den noch einzugehen sein wird.

Die konstatierte Differenz zwischen der "simplicité de la pensée" und der "ausgedehnten" Mitteilung lässt auf den philosophischen Hintergrund schliessen: "donner à notre pensée de l'étendue" verrät die cartesische Position Du Marsais.

Der Gegensatz zwischen simplicité qua simultanéité und succession tauchte bereits in der fénelonschen Kontrastierung einer simplicité göttlichen Seins mit der succession menschlichen Denkens auf; und auch Fénelon rezipiert hier, wenn nicht Descartes, so doch Mallebranche. Es ist nicht möglich und

auch nicht nötig, das hier angedeutete philosophische Problem in allen Einzelheiten zu diskutieren. Zwei Fragen sind für unseren Zusammenhang wichtig: erstens die Frage nach dem philosophischen Stellenwert des Gegensatzes von Simultaneität und Sukzession und zweitens die Frage, warum die Sukzessivität der Rede von den rationalistischen Grammatikern Analyse genannt wird.

Die traditionbildende Kontrastierung von Simultaneität und Sukzession findet sich bei Descartes nicht innerhalb der Reflexion über das Verhältnis von *res cogitans* und *res extensa*, sondern im Rahmen der methodischen Reflexion.

In den "Règles pour la direction de l'esprit", die 1629 vollendet, aber erst 1701 im Originaltext veröffentlicht wurden, unterscheidet Descartes zwei Prinzipien der Erkenntnis, die Gewissheit garantieren: die intellektuelle Intuition¹⁾ und die Deduktion. In der dritten Regel heisst es ergänzend: ²⁾

"Nous distinguons donc ici de l'intuition intellectuelle et la déduction certaine, en ce que l'on conçoit dans l'une une sorte de mouvement ou de succession, et non pas dans l'autre."
p. 89

eine Bestimmung, die in der elften Regel weiter ausgeführt wird:

"nous reclamons deux élémens pour parler d'intuition intellectuelle: d'abord, que la proposition soit comprise clairement et distinctement; ensuite qu'elle soit comprise tout entiere dans un seul moment, et non pas en plusieurs moments successifs."
p. 131

Der Begriff der déduction - nicht mit dem modernen Deduktionsbegriff zu verwechseln - hat bei Descartes zwei Synonyme: die Begriffe induction und énumération. Ihre Synonymität ist aus dem Verhältnis zur intuition intellectuelle bestimmt; während

-
- 1) Zum Begriff der Intuition cf vor allem Beck, *The Method of Descartes*. Kap. IV "The Simplicity of Intellectual Intuition".
 - 2) Um der terminologischen Kontinuität willen zitieren wir hier den Text der "Regulae ad directionem ingenii" nach der französischen Uebersetzung von Jacques Brunschwig in: *Descartes, Oeuvres philosophiques* Tom I (Ed. Garnier). Paris 1963

diese sich einer simple proposition vergewissert, hat es das Verfahren der "enumeratio sive inductio" mit komplexeren Sätzen, Daten und Fakten zu tun. Diese komplexeren Zusammenhänge in derselben Weise als evident zu überschauen und auf eine simple proposition, d.h. also die sukzessive déduction auf eine simultane intuition zu reduzieren, ist zwar cartesisches Erkenntnisideal, aber eingestandenermaßen nicht immer mit den menschlichen Erkenntnisvermögen zu erreichen; zwar gilt einerseits, dass "celui qui veut regarder d'un seul coup d'oeil plusieurs objets en même temps n'en voit aucun distinctement", andererseits aber gilt das Ideal, möglichst viele Gegenstände auf einmal und distinkt zu überblicken: "les parcourir par un mouvement répété de la pensée jusqu'à passer si rapidement de la première à la dernière que je ne laisse à peu près aucun rôle à la mémoire, et qu'il me semble voir le tout dans une intuition simultanée". p. 133

Der Ansatzpunkt für eine theologische Rezeption des Gegensatzes ist klar; ist doch das Haften an der sukzessiven déduction, dem Inbegriff diskursiven Verfahrens, nur ein Zeichen menschlicher Schwäche, der die Simultaneität göttlicher Intuition als Ideal vorschwebt.

Dieser Gegensatz geht als methodischer - und nicht nur als metaphysischer von res extensa und res cogitans - in die grammatische Kontrastierung von simultanem Denken und sukzessivem Sprechen ein, wenn letzteres als Analyse bezeichnet wird. Im Artikel "Inversion" für die Encyclopédie schreibt Beauzée:

"Car quoique la pensée, opération purement spirituelle, soit par la même indivisible, la logique, par le secours de l'abstraction... vient pourtant à bout de l'analyser en quelque sorte, en considérant séparément les idées différentes qui en sont l'objet, & les relations que l'esprit apperçoit entr'elles. C'est cette analyse, qui est l'objet immédiat de la parole; ce n'est que de cette analyse que la parole est l'image; & la succession analytique des idées est en conséquence le prototype qui décide toutes les loix de la syntaxe dans toutes les langues imaginables." 1)

1) Wir zitieren Artikel aus der Encyclopédie nach der Ausgabe Lausanne et Berne 1781-82

Descartes definiert die Analyse im "Discours de la Méthode" als ein "diviser chacune des difficultés... en autant de parcelles qu'il se pourroit et qu'il seroit requis pour les mieux resoudre." Das ist die zweite der im "Discours..." gegebenen vier Vorschriften; die dritte entspricht der Forderung nach Synthese:

"Le troisieme de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connoître pour monter peu à peu comme par degrés, jusqu'à la connoissance des plus composées." p. 58

und das Zusammenspiel beider ist in der fünften Regel der "Règles pour la direction de l'esprit" formuliert; das methodische Prinzip ist erfüllt

"si nous reduisons par degrés les propositions complexes et obscures à des propositions plus simples, et si ensuite, partant de l'intuition des plus simples de toutes, nous essayons de nous élever par les mêmes degrés jusqu'à la connoissance de toutes les autres." ebd. p. 100

Nun ist aber bei Beauzée die Analyse als grammatischer Begriff eingeführt und damit in die Tradition rationalistischer Grammatik gestellt, die mit der Verarbeitung der cartesischen Lehre in der Logik und logisch orientierten Grammatik von Port Royal anhebt¹⁾. Jedoch der Begriff der Analyse - der in der Logik von Port Royal ausführlich behandelt wird - taucht in dieser Grammatik nicht auf. Als logisches Äquivalent und Modell des Satzes gilt hier vielmehr das Urteil (jugement). Damit ist aber ein für die rationalistische Grammatik des 18. Jahrhunderts wichtiger Gesichtspunkt gegeben: die Auffassung nämlich, dass von den ersten beiden grundlegenden Operationen des Verstandes, dem concevoir und dem juger, nur letzteres in Sprache und Mitteilung übergehen könne. Damit ist für die - in der Grammatik von Port Royal nicht auftauchende - Kontrastierung von simultanem pensée und sukzessiv-analytischer parole ein grammatischer Anlass gegeben: das logische Verhältnis von concevoir und juger scheint dem methodischen von intuition und Analyse analog zu sein.

1) cf. Donzé, La Grammaire générale et raisonnée de Port Royal. Soweit ich sehe, gehen weder Donzé, noch Sahlin oder Jellinek auf die Rezeption des cartesischen Dualismus von Denken und Sprechen ein. Donzé widmet zwar dem cartesischen Methodenbegriff bei den Autoren der Grammaire... ein Kapitel, jedoch nur, um die von Arnauld und Lancelot angewandte Methode als synthetische zu bestimmen. Der Sprachgebrauch Du Marsais und Beauzées jedoch, die Gleichsetzung von Rede (=elocutio) und Analyse verrät, dass hier nicht mehr die Methode der Grammatik, sondern die Sprache als Methode debattiert wird.

Dass in der Tat Beauzée und Du Marsais in dieser Analogie denken und denken können, ist eine Folge des Bedeutungswandels, den der Begriff Analyse unter sensualistischem Einfluss im 18. Jahrhundert durchmacht. Im Artikel "Analyse" der Encyclopédie wird in wörtlicher Anlehnung an Condillac formuliert:

"Tous les philosophes, en général, conviennent qu'il faut dans l'exposition, comme dans la recherche de la vérité, commencer par les idées les plus simples & les plus faciles; mais ils ne s'accordent pas sur la notion qu'ils se forment de ces idées simples & faciles. Presque tous les Philosophes, à la tête desquels on peut mettre Descartes, donnent ce nom à des idées innées, à des principes généraux & à des notions abstraites, qu'il regarde comme la source de nos connoissances.(...) D'autres en petit nombre, tel que Locke & Bacon, entendent par des idées simples les premières idées particulières qui nous viennent par sensation, & par reflexion,..."

Hier ist das Problem unmissverständlich formuliert. Galt bei Descartes das "commencer par les idées les plus simples" als Beginn der Synthesis und Ergebnis der Analyse, d.h. der Suche nach der evidenten intuition intellectuelle im Sinne des cogito ergo sum, so wird im sensualistischen Konzept die "idée la plus simple" zum Ausgangspunkt, genauer: zum Objekt der Analyse, denn die "idées que les sens transmettent" enthalten in Wahrheit komplexe Begriffe:

"L'idée du solide, par exemple, heisst es bei Condillac, "toute complexe qu'elle est, est une des plus simples, qui viennent immédiatement des sens. A mesure qu'on la décompose, (=analysiert) on se forme des idées plus simples qu'elle, & qui s'éloignent dans la même proportion de celles que les sens transmettent."
Essai... vol II p. 266

Der Gebrauch des Terminus simple ist hier nur scheinbar aequivok. Die komplexen "idées que les sens transmettent" sind simple im Sinne von facile oder aisé; sie sind Gegenstand des instinktiven - und in diesem Sinne intuierenden - concevoir, während die "idées plus simples", in die das Komplexe zerlegt wird, simple im Sinne von nicht-komplex sind. Die Zerlegung des Komplexen bleibt also auch in sensualistische Fassung Aufgabe der Analyse; jedoch im Unterschied zur cartesischen destruiert die sensualistische Analyse die Simplizität des spontanen concevoir, statt auf der simplicité der intuition intellectuelle gesicherte Erkenntnis aufzubauen - eine Umdeutung, bei der ein wesentlicher Aspekt der cartesischen simplicité oder simultanéité de la pensée aufgegeben wird: ihr resultativer Charakter. Die metaphysische Aus-

sage des "Discours" und der "Méditations": durch methodischen Zweifel hindurch zur Kenntnis und Intuition des Evidenten zu gelangen, geht in der sensualistischen Auffassung von "commençer par les idées les plus simples" verloren. Dass hier auf philosophischer Basis eine ähnliche Wendung vorliegt, wie beim Umgang mit dem kulturkritischen simplicité-Konzept im 18. Jahrhundert, wird noch zu zeigen sein.

Wenn nun also Beauzée das, was die Grammatik von Port Royal jugement nennt, seinerseits als analyse beschreibt, so ist der auszu-drückende Gedanke im Sinne des sensualistischen concevoir bestimmt; als idée simple, die in Wahrheit komplex und daher analysierbar ist. Der Ersatz des logischen juger durch das methodische analyser bringt aber noch einen anderen Aspekt ein: denn der Begriff der Analyse beschreibt auch und nicht zuletzt eine Methode der Darstellung bzw. Demonstration.

Tatsächlich hat Du Marsais mehr noch als Beauzée diesen zur Mitteilungs-funktion der Sprache überleitenden Aspekt in seine Auffassung vom Urteil eingebracht. Mit deutlich sensualistischer Orientierung beschreibt er in seiner "Logique" die erste Operation des Verstandes:

"Toute affection de notre ame, par laquelle nous concevons, ou nous imaginons, est ce qu'on appelle idée.(...) Idée, en général, est donc un terme abstrait, c'est le point de réunion auquel nous rapportons tout ce qui n'est qu'une simple consideration de notre esprit." vol V p. 316

Anders als die "simple veuë" in der Logik von Port Royal, stellt die "simple consideration" bei Du Marsais sinnliches Material zur Verarbeitung bereit. Während etwa die Idee des Dreiecks - bei Descartes das Beispiel einer intuition intellectuelle -, in der Logik von 1662 durch die Dreiseitigkeit bestimmt ist, tritt bei Du Marsais diese Feststellung erst im Urteil zutage: "si je pense, par exemple, que le triangle a trois côtés, je passe de l'idée au jugement." ebd.

Wo die idée nicht mehr simple im Sinne der cartesischen Evidenz, sondern als simple im Sinne von sinnlicher Gewissheit gilt, ist der Weg frei, im Uebergang von idée zu jugement den Uebergang von Vorstellung zu Mitteilung zu sehen. Die idée als imagination wird vom Urteil beschrieben oder ausgedrückt:

"Le jugement est une reflexion ou attention par laquelle nous exprimons les affections que les objets ont faites en nous: nous disons ce que nous avons senti. Le soleil est lumineux; j'exprime que le soleil a excité en moi le sentiment de la lumière. Le sucre est doux; j'exprime que le sucre m'a affecté par sa douceur." p. 318

Der Anstoss, die idée unter dem Aspekt der Mitteilbarkeit zu sehen, führt über die im engeren Sinne logische Fragestellung hinaus. Das Urteil in der Logik von 1662 und auch in der Grammaire von Port Royal hat nicht die Funktion, die "simple veuë" abzubilden oder auszudrücken. Affirmation und Negation stellen eine Stufe in der Hierarchie der Denkopoperationen dar, deren Ziel Erkenntnis, Wahrheit und Gewissheit sind. Erst wo die Verbalität der proposition unterm Aspekt der Ausdrucksfunktion von Sprache gesehen wird, ergibt sich der Anspruch auf Abbildung auch der ersten intellektuellen Operation, der idée. Beauzée hat das Dilemma klar formuliert:

"La parole doit peindre la pensée, & en être l'image; c'est une vérité unanimement reconnue. Mais la pensée est indivisible, & ne peut par conséquent être par elle-même l'objet immédiat d'aucune image; il faut nécessairement recourir à l'abstraction & considerer l'une apres l'autre les idées qui en sont l'objet & leurs relations, c'est donc l'analyse de la pensée qui seule peut être figurée par la parole."

So wird also das im logischen Bereich durchaus unproblematische Verhältnis von Vorstellen und Denken in der Beziehung von Denken und Sprechen zum durchaus problematischen¹⁾, wenn auch die These, dass die Sprache sich abbildlich nur zum urteilenden Denken verhalte, nur die Konsequenz der logisch fundierten Grammatik bedeutet.

-
- 1) Die Problemrezeption ist nicht nur auf Frankreich beschränkt. Eine ausführliche Darstellung findet sich auch bei James Harris: "He that would better comprehend the distinction between sensitive perception and intellectual, may observe, that, when a Truth is spoken, it is heard by our ears, and understood by our Minds. That these two Acts are different, is plain, from the example of such as hear the sounds, without knowing the language. But to show their difference still stronger, let us suppose them to concur in the same Man, who shall both hear and understand the Truth proposed. (...) Let me ask then, in what manner does this Truth become perceptible (if at all) to Sensation? - The Answer is obvious; 'tis by successive Portions of little and little at a time. (...) And is that of Mind similar? (...) The case is, every Truth

Die Frage, ob nicht die simplicité de la pensée dennoch abzubilden sei, ist aber damit noch nicht verneint. Was nicht von der construction simple geleistet werden kann, ist der construction figurée, und das heisst eigentlich: der Rhetorik, durchaus möglich. Zwei grammatische Figuren spielen hierbei die entscheidende Rolle: die Ellipse und - die Inversion. Nun sind aber spätestens seit dem Rhetorikbuch des Cartesianers Lamy die Figuren mit dem officium des movere betraut und gemäss dem horazischen "si vis me flere" selbst Ausdruck des Affekts. In der Tat ist in der Diskussion um Ellipse und Inversion die logische kaum noch von der affektiven simplicité de la pensée zu unterscheiden. Wenn Du Marsais im Artikel "Ellipse" für die Encyclopédie schreibt:

"La pensée n'a qu'un instant, c'est un point de vue de l'esprit; mais il faut des mots pour la faire passer dans l'esprit des autres: or on retranche souvent ceux qui peuvent être aisément suppléés, et c'est l'ellipse."

dann scheint zwar nicht viel von der affektiven Bedeutung der Figur im Sinne Lamys in die grammatische Formulierung übergegangen zu sein. Denn Lamy schreibt:

"l'ardent désir de faire connoître ce qu'on pense, ne souffre pas ce grand nombre de paroles.(...) L'Ellipse, cette figure de grammaire qui supprime quelque paroles, est fort commune dans les langues Orientales; les peuples d'Orient sont chauds & prompts: ainsi l'ardeur avec laquelle ils parlent, ne leur permet pas de dire ce qui se peut sous-entendre." ed.1737 p. 31

Andererseits lassen Passagen des 1754 erschienenen Artikels "Declinaison" auf einen affektiven Begriff der simplicité de la pensée auch bei Du Marsais schliessen:

"si nous considérons notre pensée en elle-même, sans aucun rapport à l'élocution, nous trouverons qu'elle est tres-simple; je veux dire que l'exercice de notre faculté de penser, se fait en nous par un simple regard de l'esprit, par un point de vue, par un aspect indivisible: il n'y a alors ni sujet, ni nom,

is one, tho' its Terms are Many. It is in no respect true by parts at a time, but 'tis true of necessity at once, and in an instant.(...) If this be allowed, it should seem, where Sensation and Intellection appear to occur, that Sensation was of Many, Intellection was of One; that Sensation was temporary, divisible and successive; Intellection instantaneous, indivisible, and at once." Hermes.p. 364f Anm., zitiert nach dem Nachdruck der Ausgabe 1751, Menston 1968.

ni verbe etc. (...) Nous jugions (in den ersten Lebensjahren) que le soleil étoit levé, que la lune étoit ronde, blanche, brillante, et nous sentions que le sucre étoit doux, sans unir, comme on dit, l'idée de l'attribut à l'idée du sujet... En un mot, nous ne faisons pas alors les opérations intellectuelles que l'élocution nous a contraint de faire dans la suite. C'est qu'alors nous ne sentions et nous ne jugions que pour nous; et c'est ce que nous éprouvons encore aujourd'hui, quand il s'agit d'énoncer notre pensée." vol V p. 133

Du Marsais hat im Ellipsenartikel auf die hier zitierten Passagen eigens verwiesen. Wir dürfen daraus schliessen, dass ihm die Ellipse als Ausdruck jenes spezifischen Affekts gilt, den er als "sentir et juger que pour nous" charakterisiert. Dem entspricht der auffällige Unterschied zur Ellipsendefinition Lamys. Wo dieser einen Drang zur Mitteilung voraussetzt, "l'ar-dent desir de faire connoître ce qu'on pense", konstatiert Du Marsais nur einen Zwang: "il faut des mots", und "l'élocution nous a contraint...". Dieser Unterschied ist wichtig. Wir werden bei Diderot sehen, dass das "Leiden" an der elocutionellen Analyse zum Leiden an der ratio selbst wird, die dem Drang sich widersetzt, die simplicité de la pensée unvermittelt auszudrücken. Dieses Vermögen aber wird bei Diderot der Kunst zugeschrieben. Bei Du Marsais dagegen ist die Identität von analytischer elocutio und logischem jugement fest integriert. Der Zwang zur elocutio wird nicht als Zwang zur Rationalität, sondern als Störung des Denkens durch das Sprechen empfunden. Die Selbstgenügsamkeit der pensées, ihre im Sinne von "seule" verstandene simplicité weist auf die cartesische Intuition zurück und damit auf den spezifischen Affekt des Evidenzbewusstseins.

Dieser Traditionszusammenhang lässt sich an einem für die hier behandelte Problemgeschichte besonders aufschlussreichen Beispiel bestätigen. In dem posthum veröffentlichten, sicher nach 1751 entstandenen "Fragment sur les causes de la parole" heisst es:

"Comme nous saisissons toute notre pensée par un seul point de vue de l'esprit, nous aimons à abréger le discours, et à la faire répondre, autant qu'il est possible, à la simplicité et à l'unité de la pensée." vol III p. 397

"Dans Corneille, le père des trois Horaces ne sachant point encore le motif de la fuite de son fils, apprend avec douleur qu'il a fui devant les trois Curiaces: Que Vouliez-vous qu'il fit contre trois, lui dit Julie? Qu'il mourût, répond le père.

Or, vous voyez que ces mots, qu'il mourût, présentent un sens total dont l'analyse 1) est: J'auais mieux aimé qu'il mourût, que de le voir couvert de honte et d'infamie par la fuite."
 ebd. p. 398

Es ist wohl kein Zufall, dass hier das von Boileau aufgebrachte Beispiel der simplicité du sublime wieder auftaucht. Tatsächlich wird erst die Erklärung Du Marsais dem boileauschen Konzept auch theoretisch gerecht. Was im Zusammenhang der Diskussion zwischen Boileau und Huet nur zu umschreiben und mit der Gleichung simple = seul anzudeuten war, findet hier eine grammatische, genauer: eine grammatisch-philosophische Rechtfertigung²⁾. Denn Verzicht auf Explikation: so konnte die simplicité du sublime bereits aus dem Gedankengang Boileaus selbst definiert werden. Verzicht auf Analyse und damit auf mitteilende Verständigung: so lautet die Erklärung des grammarien-philosophe aus dem 18. Jahrhundert. Es ist zu vermuten, dass nicht Du Marsais von Boileau, sondern beide

-
- 1) Was Du Marsais hier Analyse nennt, entspricht also dem von Boileau kritisierten stile sublime. Nur am Rande sei vermerkt, dass Boileau in seiner Explikation von der Wunscherfüllung ausgeht "Qu'il sacrifiast sa vie à l'intérêt et à la gloire de son pays", Du Marsais aber von der Verweigerung.
 - 2) Der 1668 erschienene "Discours physique de la parole" des Cartesianers Cordemoy macht diese Rezeption verständlich. Denn wenn, wie bei ihm, das Verhältnis von Denken und Sprechen als Verhältnis von res extensa und res cogitans aufgefasst wird, muss die Materialisierung des Gedankens durch das Sprechen als Umweg erscheinen, als superflu. Die ideale Situation ist für Cordemoy in der Unterhaltung von zwei esprits purs gegeben: "Il est aysé aussi de reconnoistre, que si deux Esprits qui ne dépendent point du corps dans leurs opérations, ne veulent découvrir leurs pensées, ils n'ont qu'à le vouloir." p. 176 Das rhetorische Aequivalent zu dieser Situation ist Boileaus: "afin qu'un chose se fasse, il suffit que Dieu veuille qu'elle se fasse." Anstelle der Materialisierung tritt hier der Umweg über die rhetorische persuasio samt ihren Kunstmitteln.

Autoren vom Konzept eines Dritten abhängig sind, dass auch die *boileausche simplicité* zwar generisch demonstriert, im Ansatz jedoch philosophisch konzipiert ist.

Man hat verschiedentlich auf die erstaunliche Inkongruenz der beiden von Boileau 1674 veröffentlichten Arbeiten aufmerksam gemacht und den enthusiastischen "Traité du sublime" mit der *raisonnierenden* "Art poétique" unvereinbar gefunden. Das in der Folgezeit immer wieder angerufene "Aimez donc la raison" entfernt sich jedoch nur scheinbar von dem überschwänglichen "extraordinaire et merveilleux, qui frappe dans le discours".¹⁾ Der cartesische Rationalismus, der für die "Art poétique" Pate gestanden haben mag,

-
- 1) Tatsächlich ist die Kategorie des sublime von den Nachfolgern Boileaus mehr noch als von diesem selbst auf den Nenner des "Aimez donc la raison" gebracht worden. Das *Fiat lux* taucht als ein Inbegriff der wahren Aussage bei Lamy auf: "la vérité d'un discours n'est autre chose que la conformité des paroles qui le composent avec les choses. Ainsi lorsque cette conformité est extraordinairement parfaite, le discours l'est extraordinairement; et c'est pour lors qu'il mérite d'être nommé sublime. Car c'est l'idée que nous donne Longin, dans le traité qu'il a composé du sublime, comme il paroît par l'exemple qu'il en propose. Cet exemple est tiré du commencement de la Genèse, où Moïse en rapportant, comment la lumière fut créée, il parle de cette manière 'Dieu dit que la lumière se fasse, & la lumière se fit'. La grandeur de cette expression consiste sans doute dans le rapport qu'il y a entre ces paroles & la chose signifié; c'est à dire, dans la vérité de cette expression.."
- So auch heisst es zu Beginn des 18. Jh. bei Houdart de la Motte - der ansonsten den Begriff des sublime auf die Ode bezieht - "Je croi que le Sublime n'est autre chose que le vrai & le nouveau réunis dans une grande idée, & exprimé avec élégance & précision. J'entens par le vrai une vérité positive, comme dans ces paroles de Moïse: Dieu dit, que la lumière se fasse, & la lumière se fit..." p. xlvi
- Ein anonym Autor gibt im *Mercur* 1733 die Selbstanzeige eines Werkes mit dem Titel "Reflexions sur la Nature et la source du Sublime dans le Discours: sur le vrai philosophique du Discours poétique, et sur l'Analogie qui est la clef des Découvertes". Nicht nur wiederholt auch dieser Autor, dass "Le *Fiat lux* que Longin trouve si sublime, ne l'est que par la vraie nouveau, profond, merveilleux" p. 1322, und nicht nur begründet er diese Auffassung mit der *Maxime* der "Art poétique": "Rien n'est beau que le vrai": "C'est vers m'a bien mieux appris ce que c'est que le sublime que tout le *Traité de Longin*" ebd., sondern die These des Autors zielt ausdrücklich auf die Analogie zwischen Philosophie und Poesie, zwischen Boileau und Descartes-, zwischen dem Begriff der philosophischen Decouverte und dem poetischen Sublime.

ist nicht minder in der Diskussion um den "Traité" gegenwärtig, wenn die Synonymität von simple und seul auf ihren cartesischen Ursprung hin untersucht wird. Tatsächlich verläuft parallel zu dem Weg Descartes' vom methodischen Programm: "commencer par les objets les plus simples" zu seiner Erfüllung: dem cogito ergo sum, eine autobiographische Strecke - von Descartes trocken, aber eindrücklich geschildert - die von einem gesellschaftlichen unmittelbar zu einem erkenntnistheoretischen Begriff des "seul" führt und in diesem Sinne von Boileau rezipiert worden sein mag. Der programmatische Anfang des zweiten Teils des "Discours de la Méthode" lautet:

"J'étais alors en Allemagne, où l'occasion des guerres qui n'y sont pas encore finies m'avait appelé; et comme je retournais du couronnement de l'empereur vers l'armée, le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublaient, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées. Entre lesquelles l'une des premières fut que j'avisai de considérer que souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de racommoder..." p. 578f

Es ist dieses "seul", welches zwei so verschiedene Konzepte wie das cogito ergo sum und das "Moi" des Medea als Ausdruck einer einheitlichen Axiomatik erkennbar werden lässt¹⁾, denn die von der rationalistischen Grammatik konstatierte Selbstgenügsamkeit des cogitare, die Unabhängigkeit der pensées von Mitteilung und damit auch von einem verstehenden Gegenüber entfaltet nur auf sprachphilosophischer Basis ein im Konzept der simplicité du sublime angelegtes Motiv, welches in der Argumentation Boileaus - den Boden der Poetik verlassend - als moralphilosophisches entfaltet: als ein Selbstbewusstsein stoischer Herkunft und Prägung interpretiert wurde.

-
- 1) Noch Paul Valéry lässt seine Rede über Descartes anlässlich der Aufnahme in die Académie française in der These gipfeln: "Qu'est ce donc que je lis dans le Discours de la Méthode?... C'est, si l'on veut, l'emploi du Je et du Moi dans un ouvrage de cette espèce, et le son de la voix humaine; et c'est cela, peut-être, qui s'oppose le plus nettement à l'architecture scholastique. Le Je et le Moi devant nous introduire à des manières de penser d'une entière généralité, voilà mon Descartes." p. 706 abgedruckt in: Revue de Métaphysique et de Morale. Jg.44.1937

Die cartesische Fundierung des boileauschen Begriffs einer simplicité du sublime - der damit aus seiner Bindung an den Begriff einer antiken simplicité heraustritt -, lässt sich aber noch genauer aufweisen.

Ein Absatz im Versöhnungsbrief an Perrault¹⁾ lässt darauf schliessen, dass Boileau sich dieser Modernität des eigenen Standpunktes innerhalb der "Querelle" sehr wohl bewusst gewesen ist. Um Perrault zuzugestehen, dass auch in der Moderne Erstaunliches geleistet worden sei, führt Boileau Corneille an und bescheinigt diesem einen Fortschritt über die aristotelische Poetik hinaus:

"se mettant au-dessus des regles de ce Philosophe, il n'a point songé, comme les Poëtes de l'ancienne Tragédie, à émouvoir la Pitié et la Terreur; mais à exciter dans l'ame des Spectateurs, par la sublimité des pensées, et par la beauté des sentimens, une certaine admiration, dont plusieurs Personnes et les jeunes gens surtout, s'accomodent souvent beaucoup mieux que des veritables passions Tragiques." RC p. 119

So maliziös Boileau an dieser Stelle argumentiert, indem er die Emanzipation Corneilles von Aristoteles mit dem Hinweis auf den Anonymus, also auf einen anderen Ancien und dessen Lehre vom Erhabenen rückgängig zu machen sucht - so begründet ist sie andererseits im Gedankengang Boileaus selbst. Es entspricht der grossen philosophischen Auseinandersetzung der eigenen Gegenwart, wenn Boileau den Fortschritt Corneilles als eine Entthronung der aristotelischen Poetik apostrophiert, und es entspricht ihr, dass an die Stelle Aristoteles' Descartes gesetzt wird. Und das ist in der Tat der Fall. Denn die Furcht und Mitleid ersetzende admiration ist in der cartesischen Lehre von den Leidenschaften die erste und grundlegende. So heisst es im "Traité des passions" von 1649²⁾:

"L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considerer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires." p. 42

1) Zu diesem Versöhnungsbrief, mit dem offiziell die Feindschaft zwischen Boileau und Perrault begraben werden sollte, cf. auch II, 3 dieser Untersuchung.

2) Zitiert wird nach der Ausgabe éd. Garnier, Paris 1955

und so hatte Boileau im Préface von 1674 definiert:

"Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, Le Surprenant, et comme je l'ai traduit le Merveilleux dans le discours."

Für die Charakteristika des Boileauschen le sublime ist vor allem der methodische Stellenwert der admiration bei Descartes aufschlussreich. Die admiration steht in der genannten Reihe der passions an erster Stelle, weil sie nur auf die Seltenheit des Objekts reagiert, ohne es sonst zu beurteilen:

"Et pour ce que cela peut arriver que nous connoissons aucu-
ment si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas,
il me semble que l'admiration est la premiere de toutes les
passions..." p. 38

Diese Indifferenz und fehlende Entscheidung über Gut und Böse ist für Descartes das Kennzeichen einer theoretischen Neu-
gierde:

"Et les autres passions peuvent servir pour faire qu'on re-
marque les choses qui paroissent bonnes ou mauvaises, mais
nous n'avons que l'admiration pour celles, qui paroissent
seulement rares. Aussi voyons-nous que ceux qui n'ont aucune
inclination naturelle à cette passions sont ordinairement
fort ignorants." p. 45

Der Zusammenhang von Leidenschaft und Erkenntnis ist bereits im cartesischen Begriff des penser begründet. Gerade die admiration ist geeignet, diese Einheit zu demonstrieren. Ausser der admiration nämlich sind bei Descartes fast sämt-
liche passions durch ihre Gegensätze charakterisiert: Liebe und Hass, Verehrung und Verachtung, Hoffnung und Furcht etc. Wenn nun Descartes seinen Entschluss, die admiration als erste passion zu behandeln, mit dem Argument begründet: "elle n'a point de contraire", so entspricht diese Argumen-
tation sowohl jener, mit der Descartes auf der Suche nach dem Sitz der Seele das einzige unpaarige Organ, die Zirbel-
drüse zum Organ des Denkens erklärt hatte, als auch jenem methodischen Vorsatz "commencer par les choses les plus
simples"¹⁾. Die admiration ist in besonderer Weise als

1) cf. Silvain, Traité du sublime: "On croit qu'il en est du Sublime
comme des premiers principes, & des choses évidentes par elles-
mêmes, que l'on sent, & qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer."
p. 12

"Leidenschaft" des Gehirns zu betrachten; und

"cette passion a cela de particuliere qu'on ne remarque point qu'elle soit accompagnée d'aucun changement qui arrive dans le coeur et dans le sang, ainsi que les autres passions. Dont la raison est que, n'ayant pas le bien ni le mal pour objet, mais seulement la connoissance de la chose qu'on admire, elle n'a point de rapport avec le coeur et le sang, desquels dépend tout le bien du corps, mais seulement avec le cerveau, où sont les organes des sens qui servent à cette connoissance." p. 43

Wenn schliesslich noch der Ausdruck dieser Leidenschaft als ein "que tout le corps demeure immobile comme une statue" beschrieben wird, so ist der Corneille zugestandene Fortschritt über das aristotelische Pathos hinaus zum apathisch Erhabenen als Fortschritt zur cartesischen admiratio unmittelbar anschaulich und unübersehbar.

Eine erste kunsttheoretische Rezeption der cartesischen Lehre findet sich bei Le Brun, der in seiner "Conférence..." (1698) fast wörtlich wiederholt:

"Nous commençons par l'Admiration. L'Admiration est une surprise qui fait que l'Ame considere avec attention les objets qui lui semblent rares & extraordinaires, & cette surprise a tant de pouvoir qu'elle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'impression de l'objet, & fait qu'elle est tellement occupée à considérer cette impression qu'il ne reste plus d'esprits qui passent dans les muscles; ce qui fait que le corps devient immobile comme une statue, & cette excès d'admiration cause l'étonnement, & l'étonnement peut arriver avant que nous connoissions si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas." p. 15f 1)

Der von Le Brun genannte Zusammenhang zwischen attention und admiration trifft ein Kernstück der Lehre von der simplicité du sublime. Denn admiration und attention umschreiben dasselbe Phänomen, das in der cartesischen intuition als intellektuelles fassbar wurde: das Phänomen der Konzentration. Das anschauliche, psychophysische Bild der admiration: das Bild der in einem Punkt zusammenlaufenden "esprits animeaux" entspricht dem Perzeptionen isolierenden und einzeln betrachtenden Akt der attention ebenso, wie die isolierende, eine proposition oder ein objet simple vergewissernde intuition intellectuelle. Das moralische Aequi-

1) Zitiert nach der Ausgabe Verona 1751

valent dieser Konzentration ist das Selbstbewusstsein, das "Moi" der Medea - das affektive Äquivalent die Gewissheit, und das stilistische jenes "seul mot" der rhetorischen auxesis¹⁾.

Der Gedanke, die Ellipse als Ausdruck der simplicité de la pensée gelten zu lassen, erwächst aus dem grammatischen System Du Marsais' ohne Zwang. Seit dem spanischen Grammatiker Sanctius gilt die Ellipse als Paradebeispiel für die in Reden und Verstehen zu leistende construction; und schon Sanctius hatte versucht, sämtliche lateinischen Sätze auf eine logische Normalform zurückzuführen. Die Annahme, dass eine solche Normalform über die Verschiedenheit von Zeiten und Völkern hinweg gültig sein müsse, ist Grundlage des Versuchs der Grammatik von Port Royal, eine Grammatica Universalis zu begründen. Gerade aus diesem Glauben an eine allgemeinverbindliche, natürliche und notwendige Satzform kann die Ellipse zur grammatischen Figur par excellence werden. In ihr nämlich wird mit der Möglichkeit gerechnet, sich auch durch Unausgesprochenes, durch das sous-entendre, verständlich zu machen. Der Hörer versteht die Ellipse, weil er den Satz ergänzen kann - der Sprecher kann sich elliptisches Reden erlauben, weil er ein sous-entendre voraussetzen kann. Die Ellipse scheint damit vor allem ein bestimmtes Charakteristikum der simplicité de la pensée ausdrücken zu können: die Kürze, die Geschwindigkeit. "La pensée n'a qu'un instant" und dieser instant ist "indivisible". simplicité als rapidité - übrigens auch schon im Boileauschen sublime miteinander identisch - zeichnet den Akt des concevoir aus. Das Attribut der rapidité wird traditionellerweise der intuitiven Erkenntnis beigelegt. Damit aber widerspricht Du Marsais der zuvor konstatierten Identität von

1) Auf die Funktion des sublime, admiration zu erregen, hat vor allem Langen, Theoretiker des literarischen Manierismus, p.66ff hingewiesen. Lanson hat in "Le Héros Cornélien et le généreux selon Descartes" die bis ins Detail reichenden Übereinstimmungen zwischen des "passions" der Helden Corneilles und dem cartesischen Traité des passions nachgewiesen, aber nur, um die gegenseitige Unabhängigkeit zu beweisen. Die admiration wird nicht behandelt. Brody, a.a.O., p. 80ff zieht die Verbindung zwischen Descartes und Boileau nicht mit Bezug auf den Traité du sublime, sondern allgemeiner, in der Auffassung einer christlich verstandenen raison. Die optische Metaphorik gipfelt im Begriff der "relevation", sei's als intuition, sei's als lumière naturelle oder illumination im voraufklärerischen Sinne.

concevoir und imaginer. Die Augenblicklichkeit des concevoir ist nicht auf die Gegenstände der Erkenntnis, genauer: die simplicité im Sinne von rapidité nicht auf die Einheit (unité) der bildlichen Vorstellung beziehbar. In der Tat ist Du Marsais in der "Logique" sensualistischer orientiert als in der Grammatik. Denn die scharfe Trennung von concevoir und imaginer ist in der Logik von Port Royal nur möglich durch die Annahme der *ideae innatae* - einer Annahme, der Du Marsais in seiner "Logique" energisch widerspricht. Der in der Grammatik vertretene, unvermittelte Gegensatz zwischen dem augenblicklichen Akt des concevoir und der sukzessiven, analytischen elocution muss dagegen als Kennzeichen einer rationalistischen Position festgehalten werden. Denn gerade in der sensualistischen Begründung dieses Gegensatzes bei Diderot wird deutlich, dass mit dem Ersatz des concevoir durch das imaginer an die Stelle der rapidité des "instant indivisible" die bloße Simultaneität der Vorstellungen treten muss, deren verbale Abbildung dann folgerichtig nicht mehr durch Abkürzung, sondern durch eine Koexistenz von Bedeutungen geleistet werden muss.

Eine ähnliche Funktion hat nun aber schon bei Lamy die Inversion. Wenn er in seinem Inversionskapitel schreibt:

"Le discours est un image de l'esprit, qui est vif: tout d'un coup il envisage plusieurs choses...", ed. 1737, p. 64

und diese Feststellung als Argument gegen einen a priori feststehenden ordre naturel verwendet:

"... dont il seroit par conséquent difficile de déterminer la place, le rang que chacune tient, puisqu'il embrasse toutes & les voit d'un seul regard.", ebd.

so ist hier die Form des concevoir von seiner logischen Funktion abgetrennt, ohne doch inhaltslos und damit im Sinne Du Marsais unaussprechlich zu werden. Die Formeln "tout d'un coup" und "à la fois" sind mit dem "instant indivisible" synonym, aber im Gegensatz zu diesem ständig auf Inhalte bezogen, auf die Simultaneität und Koexistenz von "plusieurs choses". So braucht die Voraussetzung des Rhetorikers: "Le discours est l'image de l'esprit" nicht infragegestellt zu werden.

Das Verhältniß von simultaner Vorstellung und sukzessivem Ausdruck ist bei Lamy an sich nicht problematisch. Es kommt nur darauf an, die doppelte Forderung nach der vollständigen Darstellung der Inhalte (*plusieurs choses*) und der Form (*tout d'un coup*) zu erfüllen. Diese Forderung nun erfüllt die Inversion:

"Le renversement qu'on y fait lie une proposition, & la ramasse en quelque maniere; car le Lecteur est obligé pour l'entendre d'envisager toutes les parties ensemble, ce qui fait que cette proposition le frappe plus vivement." p. 67 (ed.1737)

und in dieser Hinsicht gilt auch Lamy die Inversion als ein *arrangement naturel*:

"... il ne faut pas s'imaginer que l'esprit forme ses pensées avec tant de lenteur, que les choses auxquelles il pense ne se présentent à lui que successivement. D'une seule vûe il voit plusieurs choses 1). On peut donc dire qu'un arrangement est naturel, lorsqu'il presente toutes les parties d'une proposition unies entre elles comme elles le sont dans l'esprit." ebd.

-
- 1) Ricken, *Condillac's liaison des idées* und die *clarté* des Französischen, hält die Simultaneitätsidee Lamys für eine Konsequenz der Berücksichtigung der physiologischen Grundlagen des Denkens: "So wie die Sinne gleichzeitig verschiedene Eindrücke aufnehmen und ins Gehirn weiterleiten, bilden auch in der *imagination* mehrere Gedanken eine simultane Gesamtvorstellung, ein "Gemälde"." p. 558 Diese Erklärung scheint mir nicht richtig. Ihr fehlt das Moment der *rapidité*, das nicht mit dem Begriff *synästhetischer Gleichzeitigkeit*, sondern mit dem der intuitiven Erkenntnis verknüpft ist. Gegen diese Auffassung spricht auch noch ein anderes Argument. Der erste Satz des Inversionskapitels bei Lamy lautet: "Ce n'est pas une chose aussi aisée qu'on le pense, de dire qu'elle est l'ordre naturel des parties du discours..." In der Ausgabe von 1686 aber hat Lamy noch eine andere Auffassung: "Pour l'ordre des mots, & les règles qu'il faut garder dans l'arrangement du discours, la lumière naturelle montre si vivement ce qu'il faut faire, que nous ne pouvons ignorer ce que feroient ceux à qui nous l'avons donnée pour maîtresse." p. 33 Wie ist dieser Sinneswandel zu erklären? Ricken erwähnt ihn nicht und könnte ihn auch mit seiner Definition nicht erklären. Wenn die Idee der Simultaneität, wie Ricken meint, tatsächlich aus der cartesischen Psychophysik stammt und als Gleichzeitigkeit verschiedener Sinneswahrnehmungen zu deuten wäre, so müsste das Argument "notre esprit est vif: tout d'un coup il envisage plusieurs choses" Lamy bereits 1686 bzw. 1675 vertraut gewesen sein. Nach unserer Auffassung liegt aber diesem Argument der cartesische Intuitionsbegriff zugrunde; dass dies nicht schon vor 1701 bei Lamy zu finden ist, mag damit zusammenhängen, dass der Text, der diesen Intuitionsbegriff ausführlich behandelt, die "Règles pour la direction..." erst 1701 in der Originalfassung erschienen ist.

Am Beispiel "hominem fecit Deus" macht Lamy deutlich, dass es vor allem die Suspendierung des Satzsinn¹⁾ ist, die die Inversion zur Abbildung der simplicité de la pensée geeignet macht. Denn erst mit dem letzten Wort, dann aber "tout d'un coup" wird der Satz voll verständlich.

Gerade diesen Aspekt hat auch Condillac aufgegriffen. Wie Lamy, so benutzt auch er das Argument von der Simultaneität der Vorstellung gegen die Hypostasierung eines ordre naturel:

"... on peut supposer que les trois idées qui forment cette proposition (Alexander vicit Darium), se reveillent tout à la fois dans celui qui parle..." vol II, p. 165

und an der Inversion wird hervorgehoben:

"Par cet artifice tout la force d'une phrase se réunit quelquefois dans le mot qui la termine." ebd., p. 171

Inversionen geben die Simultaneität der Vorstellungen analog zur Koexistenz der Teile im Bild wieder, sie

"font un tableau: je veux dire qu'elles réunissent dans un seul mot les circonstances d'une action, en quelque sorte comme un Peintre les réunit sur une toile..." p. 172

Das heisst mit andern Worten, dass die inversive Wortfolge vom Hörer eben die Synthesis verlangt, die in der analytischen elocution des Sprechers zerlegt wurde. Die simplicité de la pensée im Sinne Lamys und Condillacs wird so, wenn auch auf Umwegen, mitteilbar.

Der inversive Satzbau erfüllt nun aber auch jene Forderung nach Vollständigkeit, die der Abbildung der simplicité de la pensée im Sinne Du Marsais entgegenstand. Indessen, gerade das Qu'il mourût ist ein treffendes Beispiel solcher Sinnsuspendierung, weil es Antwort auf eine Frage ist. Du Marsais gibt an der betreffenden Stelle insgesamt drei solcher Beispiele, in denen die Antwort - in der Sinneinheit von Frage

1) Den sinnsuspendierenden Charakter des inversiven Satzes hat auch Diderot konstatiert: "Je remarque encore une autre finesse dans le génitif 'diurni silentii'; les auditeurs ne pouvoient penser au long silence de Cicéron sans chercher en même temps la cause, & de ce silence & de ce qui le déterminait à le rompre. Or le génitif, un cas suspensif, leur fait naturellement attendre toutes les idées que l'orateur ne pouvoit leur présenter à la fois." "Lettre sur les sourds..." p. 59

und Antwort -, denselben Stellenwert hat wie das letzte sinngebende Wort im inversiven Satz. Diese Entsprechung lässt sich mit einem Hinweis auf die grammatische Terminologie Du Marsais erklären. Die Ellipse gehört im Rahmen seines Systems zur *construction figurée*. Nun existiert aber in der Schulgrammatik neben der die Wortfolge betreffenden Unterscheidung zwischen *ordo naturalis* und *ordo artificialis* eine Unterscheidung zwischen *syntaxis regularis* und *syntaxis figurata*, die die Vollständigkeit bzw. Unvollständigkeit des Ausdrucks betrifft. Das Schema von *construction naturelle* und *construction figurée* bei Du Marsais kombiniert beide Gegensatzpaare. Gerade in der Diskussion um die Inversion wird deutlich, dass Du Marsais im Grunde im Sinne der *syntaxis figurata* gegen den Inversionsbegriff Batteuxs argumentiert, wenn er die Rückführung auf die *construction simple* verlangt¹⁾. Die Inversion bietet zwar einen *ordo artificialis*, zugleich aber eine *syntaxis regularis*, insofern alle syntaktisch notwendigen Satzglieder vorhanden sind. Das Prinzip der Vollständigkeit ist also zunächst vom Prinzip der Rangfolge unterschieden.

Genau diese Unterscheidung aber ist für die logisch orientierte Grammatik nicht durchführbar. Wo das Urteil als Inbegriff der *syntaxis regularis* anerkannt ist, ist auch der *ordo naturalis*, d.h. die Reihen- und Rangfolge von Subjekt, Prädikat, Objekt, bzw. Subjekt-Kopula-Attribut gegeben. Die Ellipse verstößt nicht gegen diesen *ordo naturalis* - sie setzt ihn vielmehr voraus. Die Sinnsuspendierung in der Abfolge von Frage und Antwort ist eben deshalb von der inversiven verschieden, weil hier nicht wie dort der grammatische *sensus* suspendiert wird.

Mit der Anerkennung der *syntaxis regularis* bei Lamy und Condillac ist zwischen *ordo naturalis* und *artificialis* noch nicht entschieden. Erst der sprachgeschichtliche Ansatz Condillacs bekräftigt die inverse Satzstellung als den ursprünglichen *ordre naturel* und nimmt damit die Etikettie-

1) zum Verhältnis von *construction* und *syntaxis* bei Du Marsais cf Donzé, a.a.O., p. 223 Anm. 88 und Sahlin, a.a.O., p. 89 Anm. 4

rung der Inversion als eines nur rhetorischen Mittels im Sinne des ornatus zurück. Im Inversionskapitel des "Essai sur l'origine des connoissances humaines" wird auf diesen Bezug zum sprachgeschichtlichen Anfang kurz hingewiesen:

"Ces sortes d'inversions participent au caractère du langage d'action, dont un seul signe équivaloit souvent à une phrase entière." vol II, p. 172

Tatsächlich hat aber Condillac erst im "Cours d'études" für den Prinzen von Parma die Simultaneität von Bedeutungen zum Charakteristikum der *langage d'action* erklärt:

"Dans celui qui ne connoit encore que les signes naturels, donnés par la conformation des organes, l'action fait un tableau fort composé: car elle indique l'objet qui l'affecte & en même temps elle exprime & le jugement qu'il porte, & les sentiments qu'il éprouve. Il n'y a point de succession dans ses idées. Elles s'offrent toutes à la fois présentes à son esprit. On pourroit l'entendre d'un clin d'oeil, &, pour le traduire il faudroit un long discours. Nous nous sommes fait une si grande habitude du langage traînant des sons articulés, que nous croyons que les idées viennent l'une après l'autre dans l'esprit, parce que nous préférons les mots les uns après les autres. Cependant ce n'est point ainsi que nous concevons; & comme chaque pensée est nécessairement composée, il s'ensuit que le langage des idées simultanées est le seul langage naturel." 1)

Grammaire, p. 11f

Hier scheint von einer Augenblicklichkeit des *concevoir* im Sinne Du Marsais die Rede zu sein. Jedoch bezeichnenderweise unterlässt es Condillac, diesen Modus zu beschreiben. Die "*langage des idées simultanées*" hat nämlich als Inhalt die *pensée composée*, die ihrerseits auf das von Condillac so genannte Prinzip der "*liaison des idées*" zurückgeht und als Leistung der *imagination* bzw. *attention*²⁾ gilt:

1) Zit. nach der Ausgabe A Londres 1776

2) Das Vermögen der Aufmerksamkeit ist die psychologische Bedingung der Intuition. Sie ist per definitionem das Vermögen, Merkmale oder Gegenstände distinkt, d.h. isoliert wahrzunehmen. Diese Isolation ist als *singularité d'objet* bei Descartes synonym mit der *simplicité* der Intuition: "the simplicity of the act of intellectual intuition does primarily mean that what it comprehends is absolutely simple, at least in the sense that the object is genuinely single." Beck, a.a.O., p. 66
Auch Condillac definiert *attention* als "*cette opération par laquelle notre conscience par rapport à certaines perceptions augmente si vivement qu'elles paroissent les seules dont nous ayons pris connoissance, je l'appelle attention.*" I p. 28 b.w.

"La liaison de plusieurs idées ne peut avoir d'autre cause, que l'attention que nous leur avons donnée, quand elles se sont présentées ensemble. Ainsi les choses n'attirant notre attention, que par le rapport qu'elles ont à notre tempérament, à nos passions, à notre état, ou, pour tout dire en un mot, à nos besoins; c'est une conséquence que la même attention embrasse tout à la fois les idées des besoins, & celles des choses qui s'y rapportent, & qu'elle les lie."

Essai..., vol I, p. 55f

Eben diées simultane Bewusstsein von Bedürfnis und bedürfnis-befriedigendem Objekt wird von der langage d'action ausgedrückt:

"... elle indique l'objet qui l'affecte, & en même temps elle exprime & le jugement qu'il porte, & les sentiments qu'il éprouve."

Jedoch: das Verständnis dieser Sprache scheint nicht garantiert zu sein:

"Mais, quoique simultanées dans celui qui parle le langage d'action, les idées deviennent souvent successives dans ceux qui écoutent. C'est ce qui leur arrive, lorsqu'au premier coup d'oeil ils laissent échapper une partie de l'action. Alors ils ont besoin d'un second coup d'oeil, ou même d'un troisième pour tout entendre; & par conséquent ils reçoivent successivement les idées qui leur étoient offertes toutes à la fois." Grammaire, p. 12

Der Zwang, vom Ausdruck zur "verständlichen" Mitteilung überzugehen, ist gleichbedeutend mit dem Zwang zur elocutionellen Analyse:

Andererseits unterscheidet Condillac zwischen einer attention, die durch Objekte erregt wird - einer attention des besoin - und einer willkürlich gesteuerten. Nur die letztere entspricht dem cartesischen Erkenntnisideal: "Au moment qu'un homme se propose de faire un raisonnement, l'attention qu'il donne à la proposition qu'il veut prouver, lui fait appercevoir successivement les propositions principales... Si elles sont fortement liées, il les parcourt ^{si} rapidement, qu'il peut s'imaginer les voir toutes ensemble." I 105f

Die Idee, mithilfe des inversiven Satzes eine solche Liaison des idées beim Hörer zu erzeugen, nähert sich also der reflexiven attention, weil in der Wortfolge eine Reihe von distinkten perceptions gegeben ist, die vom Hörer durchlaufen werden muss - sie gilt aber als Ausdruck der sensitiven.

"Le besoin, qu'ils ont de s'entendre leur apprend bientôt à décomposer ce langage. L'un s'étudie à dire moins de choses à la fois, & il substitue des mouvemens successifs à des mouvemens simultanés. L'autre s'applique à observer successivement le tableau que le langage d'action met sous ses yeux, & il rend successif ce qui ne l'est pas.(...) Ils savent donc, jusqu'à un certain point, décomposer ou analyser leurs pensées: car analyser n'est autre chose qu'observer successivement, & avec ordre." Grammaire, p. 14

Dass mit diesem Uebergang zur Analyse nicht nur eine elocutionelle Strecke verlängert wird, liegt auf der Hand. Denn natürlich ist auch bei Condillac die "langage des sons articulés" Ausdruck einer gesellschaftlichen Konvention und damit institutionell. Das Schema Bedürfnis-Befriedigung aber gilt auch für das Verhältnis von Ausdruck und Verstehen. Dass Ausdruck nicht mehr unvermittelt verstehbar sein soll, ist nur eine Ausprägung des Leidens an vermittelter Bedürfnisbefriedigung überhaupt - ein kulturkritischer Aspekt, den nicht so sehr Condillac, als vielmehr Rousseau und Diderot zur Sprache gebracht haben. Tatsächlich ist die Inversion auch in diesem tieferen Sinne als Uebersetzung der langage d'action in die "langage des sons articulés" verständlich; als Nachbildung jenes Rhythmus von Bedürfnis und Befriedigung, der jetzt, als Rhythmus von Sinnsuspendierung und Sinngebung auch dem Hörer den Akt der Vermittlung störend bemerkbar macht¹⁾. Die auf die Inversion bezogene Feststellung Lamys: "Le Lecteur est obligé pour l'entendre d'envisager toutes les parties ensemble" beschreibt so nur den Zwang, den die inversiv angewandte, analytische elocutio auch auf den Hörer auszuüben imstande ist, um eben jenen Anspruch auf Verstehen durchzusetzen, wie ihn Condillac für die ursprüngliche Gesprächssituation konstatiert:

1) Die Sukzessivität der Rede ist übrigens in der deutschen Poetik mindestens bis zum Sturm und Drang nicht negativ bewertet worden. Schon Klopstock, der Erfinder des Terminus "Wortfolge", würdigt die Sukzession als poetisches Mittel: "Weil der Redende seine Gegenstände, einen nach dem andern wie aus dem Dufte, hervortreten lässt; so macht er dadurch die Erwartung derer rege, die noch nicht da sind. Und wer kennt die Lebhaftigkeit des Erwartens nicht?" (ed. Back, p.275) Die positive Deutung, die Lessing der sprachlichen Sukzession abgewinnt, liegt auf derselben Ebene, wenn auch das "erregte Erwarten" zur dramatischen Spannung radikalisiert und auf Sukzessivität von Handlung überhaupt bezogen wird.

"nous jugerons que des hommes, qui ne parlent encore que le langage des idées simultanées, doivent se faire une habitude de voir, aussi d'un clin d'oeil, presque tout ce qu'une action leur présente à la fois." Grammaire, p. 12

Obwohl Lamy und mehr noch Condillac mit der Ablehnung eines rationalistischen ordre naturel im Sinne Du Marsais der These Batteuxs vorgearbeitet haben, ist dessen Konzeption doch eine grundsätzlich andere. Das gravierende Argument nämlich: dass die Simultaneität der Vorstellungen im Grunde überhaupt keinen ordre durch das Denken vorschreibe, geht nicht in die Argumentation Batteuxs über. In der "Construction oratoire" von 1763 heisst es dazu zusammenfassend:

"... dans le tableau même qui se peint tout entier & tout-à-la-fois, il y a des parties plus éminentes, plus frappantes plus intéressantes, qui occupent l'ame par préférence; & que quoique toutes les parties aient été perçues en même temps, elles n'ont pas eu toutes le même degré d'attention dans le premier instant. Or je dis que ces degrés d'attention doivent régler l'ordre des mots..." p. 18

Statt also die Inversion wie Lamy und Condillac als Mittel zu verstehen, eine Simultaneität, des concevoir auch im Hörer zu erzeugen, ist Inversion bei Batteux tatsächlich Abbild einer Rangordnung und Sukzession des pensées. Die erkenntnistheoretische Position Batteuxs bietet die unproblematischen Voraussetzungen dazu:

"Les choses font naître la pensée & lui donnent sa configuration. La pensée à son tour produit l'expression, & lui prescrit la forme qui lui convient. La pensée est une image intérieure, que se voit immédiatement par les yeux d'esprit. L'expression est une image extérieure qui montra la pensée dans des signes arbitraires ou naturels qui la représentent. La pensée & l'expression sont donc images, l'une et l'autre. Or la perfection de toute image consiste dans sa ressemblance avec ce dont elle est image: et cette ressemblance, quand elle est parfaite, doit représenter non seulement les choses, mais l'ordre dans lequel se trouvent les choses."

ed. 1748, vol. II p. 12

Gerade die Verwendung der Bildmetapher, der traditionellen Metapher für den Erkenntnisvorgang, lässt den Unterschied beider Parteien deutlich erkennen. Wo für Condillac die Metapher vom "tableau" - also dem Kunstprodukt im engeren Sinne! - nur durch die dargestellte Koexistenz von Teilen brauchbar wird, gilt das "image" bei Batteux kraft seiner ressemblance als Garant der Wahrheit.

Indessen, erst hierdurch wird der Entwurf einer *naiveté du style* zulässig: ist doch *naiveté* oder "getreue Abbildung" im *arrangement des mots* nur möglich, wenn auch ein *arrangement des pensées* garantiert ist, wenn also nicht erst die *Synthesis der res cogitans* im Durchgang durch die *elocutionelle Analyse* aufgelöst und reproduziert werden muss.

Auch der Begriff des *interêt*, so nahe er dem Begriff des *besoin* bei Condillac zu kommen scheint, steht bei Batteux in einem andern Begründungszusammenhang. Condillac hatte die *inversive Wortfolge*, also die Reihenfolge Objekt - Verb - Subjekt am Beispiel *FRUIT VOULOIR PIERRE* aus dem *besoin* des Sprechenden erklärt, also etwa dem Hunger, der Angst etc. Batteux führt analoge Beispiele vor: der Hungrige bei Tisch nennt zuerst das Brot, dann sein Bedürfnis; der Furchtsame nennt zuerst die Schlange und dann die Flucht.

Anderseits aber hat der Begriff des *interêt* schon im Essay "*Les Beaux Arts réduits à un même principe*" von 1746 eine sichere Bedeutung und zwar in dem von Diderot kritisierten Konzept der "*belle nature*". Seit Diderot wird Batteux immer wieder vorgeworfen, den das Nachahmungstheorem tragenden Begriff der "*belle nature*" nicht definiert zu haben¹⁾. Diese Behauptung trifft nur begrenzt zu. Wie seine Vorgänger, so stellt auch Batteux die *belle nature* analog zum *Zeuxis-Modell* aus der Bildkunsttheorie vor: als ein Produkt sorgfältiger Auswahl und Kombination. Freilich bleiben *choix* und *arrangement formale Kriterien*, die es mangels inhaltlicher Bestimmungen zu einer Reflexion über das *beau* relativ nicht kommen lassen; womit Batteux - und diesem Sachverhalt gilt die Kritik Diderots - hinter die Ergebnisse der "*Querelle des Anciens et des Modernes*" zurückfällt.

Das Organ für *choix* und *arrangement* ist nun bei Batteux der Geschmack:

1) cf. Tubach, Die *Naturnachahmungstheorie*; Batteux und die Berliner Rationalisten, p. 262ff

"Le goût est la voix de l'amour-propre". p. 79 und "La belle Nature est, selon le Goût, celle qui a l. le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt, 2. Celle qui est au même-tems la plus parfaite en soi." p. 81

intérêt und amour-propre: das sind im Sinne Batteux die natürlichen und gleichbleibenden Motive menschlichen Handelns, Sprechens und damit auch künstlerischer mimesis. Der von Du Marsais und Beauzée wiederholt vorgebrachte Einwand, der ordre d'intérêt gebe keinen ordre certain ab, sei deshalb als grammatische Kategorie nicht brauchbar, erscheint von hier aus als rationalistisches Vorurteil. intérêt und amour-propre sind ebenso verbindliche Gesetze menschlichen Handelns, wie die Logik ein Gesetz des Denkens. Der Anspruch auf Gesetzmäßigkeit, den Batteux in der Tat im Begriff des ordre d'intérêt als einem ordre naturel erhebt, ist im Begriff der belle nature fest verankert. Der auf cartesische Methodik anspielende Titel des Essay "Les Beaux Arts réduits à un même principe" - vergleichbar dem Untertitel des condillacischen Essai "Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'Entendement Humaine" -, lässt daran keinen Zweifel. Ja, der ordre d'intérêt ist eine und vielleicht die markanteste Ausprägung der belle nature selbst. Das Prinzip der Nachahmung, worauf Batteux sämtliche Künste zurückzuführen sucht, wird im Konzept der naïveté du style exemplarisch vorgeführt: als eine Nachahmung des "arrangement des pensées" durch ein "arrangement des mots". Gerade in der energischen Abwehr der These von der Simultaneität der Vorstellungen wird die enge Verwandtschaft von goût und intérêt bestätigt. Denn nicht das Ungeordnete, sondern das Geordnete, nicht die chaotische, sondern die belle nature steht zur Nachahmung Modell.

Was der Begriff des goût für die ästhetische Theorie im weiteren, ist der des intérêt für die sprachliche mimesis im engeren Sinne. So ist es kein Zufall, dass die beiden zentralen Beispiel für die naïveté du style das "Moi" als gleichsam ursprünglichsten Gegenstand von intérêt und amour-propre buchstäblich zu Wort kommen lassen und damit an die

moralphilosophische Fundierung der simplicité, dem selbstbewussten "Moi" des Medea anschliessen.

Im Laufe der Auseinandersetzung mit Du Marsais hat Batteux die ursprünglich gebrauchten Formeln: ordre morale, ordre pratique und ordre d'intérêt durch Begriffe wie: ordre oratoire, ordre des passions und ordre du coeur ersetzt und damit die Polarisierung von raison und sentiment weiter vorangetrieben. Die rationalen und emotionalen Prinzipien der Wortfolge schliessen einander aus:

"Il est aussi aisé de marquer l'ordre d'intérêt que de marquer l'ordre métaphysique, parce que ce sont comme deux corrélatifs, dont l'un excluant l'autre, donne par la simple opposition une idée aussi nette de son contraire que celle qu'on a de lui." Construction., p. 96

Zugleich mit dieser Polarisierung wächst nun aber der Anspruch Batteuxs, im ordre d'intérêt das eigentlich poetische Prinzip gefunden zu haben. Denn nicht nur gilt der ordre d'intérêt als Ausdruck des Affekts, weil das spontan an erster Stelle Genannte auch dem Sprecher recht eigentlich am Herzen liege. Sondern der ordre d'intérêt garantiert auch und nicht zuletzt den Wohlklang, die Harmonie und den Numerus des Satzes. In diesem Sinne wird Du Marsais in einer Eloge auf Virgil entgegenhalten:

"Cette construction (die construction simple Du Marsais) est donc l'ordre contraire à la vivacité, à l'empressement de l'imagination, à l'élégance & à l'Harmonie: c'est donc l'ordre contraire à la nature: la vivacité du discours est-elle autre chose qu'un cours rapide de mots entraînés par la chaîne naturelle de nos sentiments? L'empressement de l'imagination n'est-il pas la nature elle-même qui nous pousse, qui nous presse, qui nous emporte? L'élégance est-elle autre chose que la nature dessinée avec la précision de ses rapports & de ses contours? Enfin l'harmonie, le nombre, le rythme, ne sont que la marche cadencée de la nature rendue, autant qu'elle peut l'être, par la choix & par la suite des sens & des mots. Si tout cela se trouve dans l'arrangement qu'a fait Virgile, n'est-il pas évident que son arrangement est naturel, & que celui que M. du Marsais lui substitue ne l'est point?" ebd., p. 90f

Mit der vor allem im Kapitel über die naiveté du style zum Ausdruck kommenden Auffassung, der ordre d'intérêt sei zugleich auch der eigentlich poetische, ruft nun aber

Batteux Protest von anderer Seite auf den Plan: den Protest Diderots. Galt der Vermengung von Grammatik und Rhetorik die Kritik Du Marsais¹⁾, so gilt die Diderots im "Lettre sur les sourds et les muets" von 1751 der Verwechslung von Rhetorik und Poesie.

Obwohl die Grammatiker Du Marsais und später Beauzée Mitarbeiter der Encyclopédie waren, teilt Diderot ihre grammatische Theorie nicht vorbehaltlos. Auf der Basis des condillacischen Sensualismus entwickelt er seine eigene Vorstellung vom ordre naturel, die an der phylo- wie ontogenetischen Entwicklungsgeschichte orientiert ist. Der von Logikern und Grammatikern vertretene ordre naturel mit der Reihenfolge Subjekt-Attribut, bzw. Substanz-Akzidenz wird von Diderot mit Hinweis auf den Vorrang des Akzidentellen in der sinnlichen Erfahrung abgewehrt: die Substanz setzt sich aus Akzidentien zusammen, sie steht gewissermaßen erst am Ende der Erfahrung. So kommt auch Diderot zu dem Schluss, das Französische sei dem ordre naturel entgegengesetzt:

"Car, si on examine cette question en elle-même, savoir si l'adjectif doit être placé devant ou après le substantif, on trouvera que nous (die Franzosen) renversons souvent l'ordre naturel des idées..." p. 42 1)

Dieser Konsensus mit Batteux ist freilich nur ein scheinbarer. Denn das wesentliche Argument der Cartesianer: dass Rede und mithin das arrangement des mots Dekomposition und Analyse der ursprünglichen Einheit des Gedankens sei, findet sich auch und an zentralster Stelle bei Diderot:

"je soutièna que quand une phrase ne renferme qu'un tres-petit nombre d'idées, il est fort difficile de déterminer quel est l'ordre naturel que ces idées doivent avoir par rapport à celui qui parle. Car si elles ne se présentent tout à la fois, leur succession est au moins si rapide qu'il est souvent impossible de démêler celle qui nous frappe la première. Qui sait même si l'esprit ne peut pas en avoir un certain nombre dans le même instant?" p. 60

1) Zitiert wird nach der krit. Ausgabe von P.H.Meyer, Genève 1965

Jedoch: lässt sich bei Lamy und Condillac noch eine Beziehung zur rapidité des concevoir konstatieren, also Simultaneität im Sinne einer intentionalen Synthesis, so ist die von Diderot evozierte Simultaneität Ausdruck einer sensation totale, einer affektiven Synthesis:

"Autre chose est l'état de notre âme, autre chose le compte que nous rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres; autre chose la sensation totale & instantanée de cet état, autre chose l'attention successive & détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester & nous faire entendre." p. 64

Zwar erklärt Diderot wenig später die Simultaneität der Vorstellungen zur Bedingung einer der wesentlichsten Operationen des Verstandes, dem Vergleichen:

"Car discourir ou raisonner, c'est comparer deux ou plusieurs idées. Or comment comparer des idées qui ne sont pas présentes à l'esprit dans le même temps?" p. 65 1)

-
- 1) Diderot stützt sich hier auf den Urteilsbegriff Condillacs, der schon im "Essai..." 1746 das Urteil als eine Vergleichsoperation bestimmt hatte: "Quand nous comparons nos idées, la conscience que nous en avons, nous les fait connoître comme étant les mêmes par les endroits que nous les considérons, ce que nous manifestons en liant ces idées par le mot "est", ce qui s'appelle affirmer: ou bien elle nous les fait connoître comme n'étant pas les mêmes, ce que nous manifestons en les séparant par ces mots, "n'est pas", ce que j'appelle nier. Cette double opération est ce qu'on nomme juger." I p. 106
- Hinter Condillac steht die Urteilslehre von Port Royal: "Après avoir conçu les choses par nos idées, nous comparons ces idées ensemble; trouvant que les unes conviennent entr'elles, & que les autres ne conviennent pas, nous les lions ou déliions: ce qui s'appelle affirmer ou nier, & généralement juger."
- Schon die Logik von Port Royal legt ein Missverständnis der dem Urteil zugrundeliegenden Vergleichsoperation nahe. Der fehlende Bezug auf das Wahrheitskriterium lässt das Urteil als Gleichung zwischen Subjekt und Prädikat erscheinen, die Kopula also als Gleichheitszeichen fungieren. Die logische Funktion des Urteils besteht aber darin, eine Gleichung zwischen Urteil und Sachverhalt herzustellen und Wahrheit und Unwahrheit auszusagen. Die Formulierung Condillacs macht dies deutlicher als die der Logik von 1662. Wenn Diderot Simultaneität als Bedingung des Urteils betrachtet, so liegt hier tatsächlich eine Gleichung zwischen Subjekt und Prädikat und damit ein Missverständnis des Urteils als Satz, nicht aber logische Operation zugrunde. Bei Condillac wird an anderer Stelle deutlich, dass in der sensualistischen Urteilslehre nur noch der an die Simultaneität von Ideen angelegte Masstab: der Satz vom Widerspruch, von der logischen Operation erhalten bleibt. cf. den "Cours d'études" Bd II "Art d'écrire et de raisonner." p. 5f

Jedoch in Wahrheit gilt die Simultaneität von inkomparablen Empfindungen als Modell:

"Vous ne pouvez me nier que nous n'ayons à la fois plusieurs sensations, comme celles de la couleur & de la figure; or je ne vois pas quel privilege les sensations auroient sur les idées abstraites & intellectuelles." ebd.

Es ist nur folgerichtig, wenn Diderot in der inversiven Wortfolge gerade kein geeignetes Mittel steht, eine sensation totale auszudrücken. Die von der Inversion erzeugte Simultanvorstellung setzt sprachlich präformierte Vorstellungen voraus. Um die sensation totale unmittelbar auszudrücken, muss solche Präformation verhindert werden. So geht Diderot im polemischen Aufbau des "Lettre..." zunächst von einem "muet de convention" aus, um diesen dann aber durch einen "sourd & muet de naissance" zu ersetzen, eben weil im verstehenden Hören des Stummen schon die ursprüngliche Form der pensées präformiert und verzerrt würde. Ein "sourd & muet de naissance" dagegen "est sans préjugé sur la maniere de communiquer la pensée." p. 47

Wiederum ist es nur konsequent, wenn Diderot, statt wie Condillac in der Gestik ein Modell der Inversion zu finden, anhand von Beispielen aus der theatralischen Gestik die Unübersetzbarkeit auch einer schon gestisch ausgedrückten sensation totale konstatiert:

"il y a des gestes sublimes que toute éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbett dans la tragédie de Shakespear. La somnambule Mackbett s'avance en silence les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains..." p. 47

In bewusstem Anschluss an den Boileauschen Begriff nennt Diderot solche Augenblicke "le sublime de situation". Damit wird der von Boileau selbst präformierte, aber erst in der Rezeptionsgeschichte aufbrechende Dualismus von apathisch und pathetisch Erhabenem zugunsten des letzteren entschieden. Während das "Qu'il mourût" bei Du Marsais die unpathetische, weil cognitive simplicité de la pensée exemplifiziert, kommentiert Diderot das Händewaschen des Lady Macbeth:

"je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence & le mouvement des mains de cette femme." p. 47f

Die Simultaneität der Empfindungen auszudrücken sind nun aber Mimik und Gestik nicht die einzigen, ja nicht einmal die geeigneten Mittel. Denn:

"Notre ame est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse; nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier & tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression." p. 64

Diese Verwendung der tableau-Metapher markiert die Distanz sowohl zum Konzept Batteuxs, als auch zu dem Condillac. Der für die Problematisierung des Verhältnisses von Gedanke und Ausdruck so entscheidende Gegensatz von Sukzession und Koexistenz erscheint aufgelöst, wenn auch nicht die Problematik selbst. Der Ausdruck oder das Abbild der Leidenschaft, des im Sinne des "movere" buchstäblich bewegten Zustandes ist mit analytischer elocution nicht zu leisten. Jedoch Diderot kennt eine sehr konkrete Lösung. Das gesuchte Ausdrucksmittel nämlich steht in Form des von dem Pere Castel entwickelten Farbenklaviers, des clavecin oculaire zur Verfügung. Schon im "Lettre sur les aveugles" (1748) hatte Diderot sich enthusiastisch über diese Erfindung geäußert. Jetzt sieht er die Möglichkeit, ein Gedankenexperiment mit dem Taubstummen durchzuführen:

"Mon sourd s'imagina que ce génie inventeur étoit sourd & muet aussi; que son clavecin lui servoit à converser avec les autres hommes; que chaque nuance avoit sur le clavier la valeur d'une des lettres d'alphabet; & qu'à l'aide des touches & de l'agilité des doigts, il combinait ces lettres, en formait des mots, des phrases, enfin tout un discours en couleurs.(...) Il crût tout d'un coup qu'il avoit saisi ce que c'étoit que la musique & tous les instrumens de musique. Il crut que la musique étoit une façon particulière de communiquer la pensée...p. 50f

Die Einheit von Wort und Bild, von koexistenter und sukzessiver Zeichengebung, wie sie das clavecin oculaire zu ermöglichen scheint, führt zwanglos in die musikalische, also tönende Zeichengebung über, in der Melodie und Harmonie zu schon romantischen Symbolen von Reden und Verstehen werden - so wie es der Untertitel des "Lettre..." auch verspricht: "à l'usage de ceux qui entendent & qui parlent."

Der mit dem Beispiel des clavecin oculaire gegebene Ausgangspunkt ist nun aber auch zugleich der eigentlich poetologische Diderots. Wie ist die sensation totale verbal auszudrücken?

"La sensation n'a point dans l'ame ce developpement successif du discours; et si elle pouvoit commander à vingt bouches chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seroient rendues à la fois; c'est ce qu'elle exécuteroit à merveille sur un clavecin oculaire... Mais au défaut de plusieurs bouches, voici ce qu'on a fait: on a attaché plusieurs idées à une seule expression..." p. 61

Diese Möglichkeit war den Anciens gegeben und vertraut - diese Möglichkeit ist heute recht eigentlich die Domäne der Poeten:

"Qu'est-ce que cet esprit (poétique)? j'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées toute à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'ame en est ému, l'imagination les voit, & l'oreille les entend; que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques... mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que tout poésie est emblématique." p. 70 1)

-
- 1) Zu diesem Begriff des "esprit emblématique" sind noch einige Erläuterungen zu geben. Schon Mario Praz hat die zitierte Stelle in den grösseren Zusammenhang der Geschichte von Devise und Emblem gestellt und auch Doolittle, Hieroglyphe and Emblem in Diderots Lettre sur les Sourds et les Muets, hält diese Abhängigkeit für erwiesen. In der Tat scheint die problemgeschichtliche Kontinuität mit Händen zu greifen, wenn Doolittle aus der "L'art des Devises" von Le Moyne folgende Stelle zitiert: "Surquoy.. je dirois qu'il est de la Devise en cela, comme de ces images universelles données aux Esprits supérieurs, qui représentent en un moment, et par une notion simple et dégagée, ce que les nostres ne peuvent représenter que successivement, et par une longue suite d'expressions, qui se forme les unes après les autres, et qui s'embarassent plus quelquefois, qu'elles ne s'aydent par leur multitude."

a.a.O., p. 11

Andererseits haben wir im ersten Teil dieser Untersuchung die französische Devisentheorie als Kernstück der Aesthetik des bel esprit, des metaphorischen cacher und découvrir gesehen. Dass Diderot nicht an diese Tradition anschliesst, ist ebenso evident, wie die terminologische Uebereinstimmung. Der Widerspruch löst sich, wenn man bedenkt, dass die Einheit von Wort und Bild in der Devisentheorie doppelt begründet ist: zum einen als Koexistenz von Motto und pictura, zum andern als Einheit von eigentlicher und figürlicher Bedeutung. Nicht diese

Diderot beschäftigt sich im Folgenden vor allem mit klang-symbolischen Phänomenen und reduziert damit den Begriff *emblématique* auf die Identität von darstellender und bedeutender, simultaner und sukzessiver Zeichengebung. In diesem Sinne auch verwendet er den Begriff *hieroglyphe*.

Die hieroglyphische Identität von Bild und Bedeutung - sie entsteht Diderot zufolge auf einer entwicklungsgeschichtlich relativ späten Stufe - findet sich in allen Künsten, wenn auch unterschiedlich materialisiert. Das ist der Punkt, an dem Batteux als Autor des "*Les Beaux Arts réduits à un même principe*" angegriffen wird. Die Künste haben nicht dieselbe *belle nature* zum Vorbild. Das *arrangement des esprit emblématique* ist eben gerade kein sukzessiv-analytisches, wie das des batteuxschen *ordre d'interêt*, sondern ein simultan-synthetisches. Es sind, mit Lessing zu sprechen, "prägnante Momente", die jede Kunstgattung für sich auszumachen hat, weil jede auf andere, individuell verschiedene Weise versinnlicht. Ja, es scheint, als wolle Diderot mit dem Terminus "*hieroglyphe*" nicht zuletzt auf die Unerklärbarkeit, geschweige denn Reduzierbarkeit der Künste "*à un même principe*" aufmerksam machen, gilt doch die Kenntnis der Hieroglyphen als hieratische Kunst und ist gemeinem Volk nicht

metaphorische, sondern die gattungsspezifische Einheit von Wort und Bild sieht Diderot im Klangemblem verwirklicht. Das vom Wort Gemeinte wird im Klang versinnlicht - ohne dass diese Einheit metaphorisch auf eine andere Wirklichkeitsebene zu beziehen wäre. Dieser Sachverhalt mag Diderot dazu bewegen haben, den Begriff des Emblems dem der Devise vorzuziehen; gilt doch das Emblem per definitionem als "weniger metaphorisch" als die Devise. Der Zusammenhang des "Lettre..." macht den *esprit emblématique* als ein Vermögen zum poetischen Ausdruck verständlich, während die Devise im 17. Jahrhundert als Analogon gilt. In dieser Hinsicht steht Diderot in der Tradition der von Dubos geprägten Bedeutung des "*ut pictura poesis*":

"le style de la Poesie soit rempli de figures qui peignent si bien les objets décrits dans les vers, que nous ne puissions les entendre sans que notre imagination soit continuellement rempli des tableaux qui s'y succèdent les uns les autres, à mesure que les périodes du discours se succèdent les uns les autres." *Reflexions Critiques...* vol I p. 270

zugänglich¹⁾):

"... l'intelligence de l'embleme poétique n'est pas donnée à tout le monde. Il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement." p. 70

Jedoch diese Bemerkung ist nicht nur auf Batteux gemünzt. Hieroglyphe und Emblem sind für den hier beschriebenen problemgeschichtlichen Zusammenhang, wie Ellipse und Inversion, Mittel, um die Einheit, Totalität und Simultaneität des Gedankens auszudrücken. Dass aber die cartesische Problematisierung des Verhältnisses von Gedanken und Ausdruck zugleich eine Problematisierung des Verstehens bedingt, gilt, wie wir gesehen haben, sowohl für die grammatische, als auch rhetorische und poetologische Rezeption. Während grammatischerseits als Lösung

-
- 1) Zur Zeit Diderots wusste man allerdings vor allem aufgrund der Arbeiten von Warburton, dass die Hieroglyphik nicht, wie ursprünglich angenommen, rein hieratische Kunst war. Der Artikel "Hiéroglyphe" der Encyclopédie ist auf diesem Stand des Wissens: "Tant s'en faut que les hiéroglyphes aient été imaginés par les prêtres égyptiens dans des vues mystérieuses qu'au contraire c'est la pure nécessité qui leur a donné naissance pour l'utilité publique..." Enigmatischen Charakter nahm die Hieroglyphik erst nach der Erfindung der Schrift an: "Aussi quand on eut inventé l'art d'écriture, l'usage des hieroglyphes se perdit dans la société, au point que le public en oublia la signification. Cependant les prêtres en cultivèrent précieusement la connoissance, parce que toute la science des Egyptiens se trouvoit confiée à cette sorte d'écriture." In diesem letzteren Sinne gebraucht Diderot den Terminus. Wenn Doolittle im genannten Aufsatz konstatiert: "that in each of its five occurrences the word emblème may be understood to refer to a poem as a whole, whereas hieroglyphe plainly denotes a detail within a poem" p. 155, so ist diese Beobachtung für das Verständnis des "Lettre" wenig erhellend. Nach unserer Auffassung gebraucht Diderot den Terminus emblème, um eine bestimmte Darstellungsweise, den Terminus hieroglyphe, um eine bestimmte - nämlich verrätselnde - Bedeutungsweise zu beschreiben. So heisst es gegen Ende ausdrücklich: "Partout où l'hieroglyphe accidentel aura lieu, soit dans un vers, soit sur un obélisque, comme il est ici l'ouvrage de l'imagination, & là celui de mystere, il exigera pour être entendu ou une imagination ou une sagacité peu commune." p. 81 und an anderer Stelle ebenfalls: "C'est la connoissance ou plutôt le sentiment vif de ces expressions hiéroglyphiques de la poésie, perdus pour les lecteurs ordinaires, qui décourage les imitateurs de génie." p. 73

der Rekurs auf die construction simple angeboten wird, gibt sich die rhetorische und poetologische Lösung als Anspruch auf Kongenialität zu erkennen. Die klassische Formulierung im "Traité du sublime":

"Car tout ce qui est veritablement Sublime a cela de propre quand on l'écoute, qu'il élève l'âme... comme si c'estoit elle qui eust produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre.",

beschreibt noch Kongenialität als Effekt der erfolgreichen persuasio. Jedoch schon Boileau muss in der Erwiderung auf Huet diesen Effekt voraussetzen: um das Erhabene zu empfinden, bedarf es eines erhabenen Geschmacks, einer adäquaten Konzeption. Der schliesslich von Diderot erhobene Anspruch auf Kongenialität markiert eben jene Emanzipation der Poetik von der Rhetorik, die auch Gegenstand der Auseinandersetzung mit Batteux ist. Abgelehnt wird der Versuch Batteuxs, dem rationalistisch-grammatischen ordre naturel einen poetisch-rhetorischen entgegenzusetzen: denn dieser ist noch nicht poetisch genug konzipiert. Die im ordre d'interêt Batteuxs immer noch stillschweigend anerkannte Analysierbarkeit, sprich: Sukzessivität auch des affektiven Gedankens verrät, wenn nicht den Rationalisten, so doch den zweck- und zielbewussten Rhetoriker, der an der Möglichkeit zur persuasio nicht zweifelt.

In der Tat kann fehlende Intentionalität schon in den erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der als Ausdruckskunst verstandenen Poesie konstatiert werden: im Begriff der sensation totale, der blossen, bestenfalls harmonischen Simultaneität der Empfindungen. Denn das in der Diskussion um die Inversion implizit abgehandelte Problem der Rangordnung, des ordo naturalis, wird von der poetischen Lösung gerade nicht berücksichtigt. Das Beharren auf der Simultaneität als der eigentlich auszudrückenden Form überlässt die Entscheidung über die Rangfolge - und das heisst in einem sehr spezifischen Sinne: über die Intention -, der Analyse und damit der ratio. Die Distanzierung Batteuxs dagegen vom rationalistischen ordre naturel ist nicht gleichbedeutend mit einem Verzicht auf Rangordnung oder Intentionalität.

Der ordre d'interêt ist ein verbindlicher Masstab, wie die in choix und arrangement gewonnene belle nature im ästhetischen System. Eben das ist der Grund für die weitgehende Unabhängigkeit des ordre d'interêt vom ordre metaphysique: wird doch zugleich mit der Verbindlichkeit auch die Garantie der Verständlichkeit gegeben. Das führt zu einem letzten Vergleichspunkt. Wenn Batteux im Begriff des ordre d'interêt die ganze Skala von ordre pratique, morale, des passions, du coeur etc. zusammenfasst, so demonstriert er damit die Verwandtschaft des rhetorisch-poetischen mit dem alltäglichen ordre. Bei Diderot dagegen wird der sprachliche Alltag mit einem ordre metaphysique, oder wie er es nennt: ordre didactique oder d'institution bewältigt. Während also bei Batteux Spekulation, Metaphysik etc. gleichsam am Rande des sprachlichen Lebens stehen, nimmt diesen Platz bei Diderot die Poesie ein und der Ausdruck der sensation totale: eine Emanzipation der Poesie, die in Isolation überzugehen droht.

3. simplicité und Individualität. Zur Rezeption der "Querelle des Anciens et des Modernes" im 18. Jahrhundert.

Spätestens seit der Bemerkung Fénelons im Brief an die Akademie ist das Inversionsproblem als ein Bestandteil der "Querelle des Anciens et des Modernes" charakterisiert. Und in der Tat ist auch der Batteuxsche Gegensatz von *ordre metaphysique* und *ordre d'interêt* zuerst und zunächst ein historischer, an den klassischen Sprachen im Gegensatz zum Französisch der Gegenwart exemplifizierter. Beide, Diderot und Batteux, sind sich in der Klassifikation des Französischen als einer rationalen Sprache einig; für beide ist im Grunde das poetische Zeitalter ein vergangenes. Während jedoch Batteux noch ganz im Sinne des 17. Jahrhunderts stilkritisch argumentiert, verschärft sich der Gegensatz bei Diderot durch den sprach- und entwicklungsgeschichtlichen Ansatz. An die Stelle der Anciens bzw. der Antike tritt der Urmensch, aber auch der Taubstumme, - kurz, ein sprach- und kein kulturgeschichtlicher Ausgangspunkt.

Gerade aber der Begriff des *ordre* macht die problemgeschichtliche Kontinuität zwischen der "Querelle" des 17. und der "Querelle" zwischen Rationalisten und Sensualisten im 18. Jahrhundert fassbar. Schon in der "Parallèle..." Perraults liessen sich die Fronten zwischen Anciens und Modernes an der Diskussion um den *ordre caché* ablesen. Die Bildung, die dort der Président für das Verstehen des *ordre caché* verlangt, ist nicht grundsätzlich vom Anspruch auf Kongenialität, wie ihn Diderot erhebt, verschieden - ebenso wenig, wie das Insistieren auf einem deutlichen *ordre* durch Perrault oder Du Marsais.

Die erste Frage, die sich von hier aus stellt, muss dem Verhältnis von Kulturkritik im 17. und Rationalismuskritik im 18. Jahrhundert gelten. In der Kulturkritik der Anciens wird das *simplicité*-Konzept, wie wir gesehen haben, nicht nur als stilistisches Kriterium gebraucht. Der von ihm abgehobene *superflu* liess sich bei Fleury und Boileau exemplarisch als interpretierendes, die Verbindlichkeit der res

erschütterndes Verhalten verständlich machen. Kein Zweifel, dass der aus dem cartesischen Dualismus gewonnene Begriff der Analyse einen konstitutiven Aspekt des *superflu* in den Streit um die Inversion einbringt. Es ist der Aspekt der Vermittlung, der Explikation. Galt als Ideal des stilistischen *simplicité*-Konzepts die Darstellung der "Sache selbst", nicht ihrer Wirkung, nicht ihrer Bedeutung, so gilt mit der Wendung zum Subjekt im 18. Jahrhundert die Darstellung des "Gedankens selbst", genauer: seiner *simplicité*, als Stil- bzw. Kommunikationsideal. In diesem Zusammenhang erscheint die analytische *elocutio*, die Vermittlung im Sinne von Mitteilung, freilich nicht mehr als *superflu*, sondern als Zwang. Der von Du Marsais geforderte Rekurs auf die *construction simple* als dem Sprecher und Hörer gemeinsamen Medium der Verständigung begründet diesen Zwang rationalistisch - die von Condillac in der *Grammaire* für den Prinzen von Parma gelieferte Erklärung:

"quoique simultanées dans celui qui parle le langage d'action les idées deviennent souvent successives dans ceux qui écoutent.", p. 12

gibt das sensualistische Äquivalent. Was aber bei Condillac nur als lästige Rücksichtnahme auf den Hörer erscheint, wird bei Du Marsais als Unterwerfung unter den *ordre d'institution* als dem verbindlichen und zur Verständigung schlechterdings unentbehrlichen *ordre* fassbar. Das "Leiden" Diderots schliesslich an der analytischen Form der Mitteilung zeigt - insbesondere in der Uebertragung auf den poetischen Ausdruck - ein deutliches Bewusstsein davon, dass in dieser Unterwerfung nicht jene Einheit und Unteilbarkeit der *sensation totale*, und das heisst buchstäblich: nicht das Individuum zur Sprache kommen kann.

Auf diesen Begriff der Individualität muss noch näher eingegangen werden. Denn allem Anschein nach wird hier, und nicht im *naïveté*-Konzept Batteuxs die sensualistische Nachfolge des *simplicité*-Konzepts angetreten - wenn auch die der problemgeschichtlichen entsprechende terminologische Kontinuität erst im *simplicité*-Ideal Rousseaus fassbar wird.

Die "Querelle des Anciens et des Modernes" entspinnt sich an der Frage nach dem Fortschritt der Moderne gegenüber der Antike, bzw. am Zweifel über die Vorbildlichkeit der Antike. Hans Robert Jauss skizziert Gang und Ansatz der "Querelle..." folgendermassen:

"Zunächst setzten die Modernes den Anspruch, die Antike sei darin unvergleichbar, dass hier für alle Zeit das ideale Mass vollkommener Kunst geschaffen wurde, das rationalistische Argument der natürlichen Gleichheit aller Menschen entgegen und begannen, die Hervorbringungen der Alten den absoluten Kriterien des bon goût zu unterwerfen, anders gesagt: ihnen vor dem Richterstuhl des klassizistischen Zeitgeschmacks (les bienséances) den Prozess zu machen. Dem stellten die Anciens zunächst noch rein defensiv das Argument entgegen, jede Epoche habe ihre verschiedenen Sitten, also auch ihren eigenen Geschmack; sie forderten, dass man die homerischen Epen demgemäss nach den 'Sitten einer anderen Zeit' beurteilen müsse. Daraus entwickelte sich im Lauf der Diskussion Schritt für Schritt die neue, beiden Lagern gemeinsame, wenn auch nicht gleich offen zugestandene Erkenntnis, dass es neben dem zeitlos Schönen auch ein zeitbedingtes Schönes, neben der beauté universelle auch ein beau relatif gäbe. Auf diesem Wege führte der allmähliche Abbau der klassischen ästhetischen Normen zu einem ersten historischen Verständnis der antiken Kunst." 1)

Wenn die Vorstellungen von Zeitbedingtheit und epochaler Verschiedenheit als erste Einsichten in die Möglichkeit epochaler Individualität verstanden werden soll, so ist zu dieser Skizze zu sagen, dass der Individualitätsbegriff der Anciens sich nicht mit dem beau relatif der Modernes deckt. In einem wichtigen Dokument des Kompromisses zwischen Anciens und Modernes, im Versöhnungsbrief Boileaus an Perrault von 1701 schreibt Boileau genau zu diesem Punkt:

"Je n'opposerois donc pas, comme vous avez fait, notre Nation et nostre Siecle seuls à toutes les autres Nations et à tous les autres Siecles joints ensemble; l'entreprise, à mon sens, n'est pas soutenable. J'examinerois chaque Nation et chaque Siecle l'un apres l'autre...RCP. 120

Freilich kontrastiert auch Boileau in der Folge nur die Antike mit der Moderne. Dass aber die Abgrenzung vom Ver-

1) Jauss, Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität, p. 32

fahren Perraults zu Recht erfolgt, haben wir bereits in der Argumentation Fleurys, Rapins, und nicht zuletzt auch des Président bei Perrault selbst gesehen. Der Verschiedenheit und Besonderheit der Antike kann nur gerecht werden, wer die Voraussetzungen der erudition besitzt, wer imstande ist, das zu beurteilende Kunst- oder Kulturprodukt an den von der fraglichen Epoche selbst gegebenen Masstäben zu messen. Der Ausgangspunkt der Modernes: die Behauptung einer immer gleichbleibenden Natur - die freilich nur in der eigenen Gegenwart voll zur Geltung kommen soll - erwies sich vom Standpunkt der Anciens aus als schlichte ignorance. Dass diese ignorance nicht nur nicht der Verschiedenheit, sondern vor allem nicht der Autorität der Antike gerecht wird, machte auf die grundsätzliche Verschränkung beider Kriterien aufmerksam.

Der eruditive Nachweis nämlich einer geschlossenen Zweck-Mittel-Relation, einer grundsätzlichen Erfüllung des theoretisch geforderten durch die praktische Ausführung galt, wie wir gesehen haben, wesentlich dem Nachweis antiker Autorität, die aber ihrerseits nur durch den als zeitlos verbindlich anerkannten Kunstkanon und d.h. den verbindlichen Zweck möglich ist. Wenn, wie im Kompromiss der "Querelle", dieser Anspruch auf zeitlose Verbindlichkeit entfällt, so entfällt damit nicht zugleich die Geschlossenheit dieser Relation, d.h. die Zweckerfüllung überhaupt. Diese aber ist es, die die kulturelle Selbständigkeit, die Verschiedenheit, die Individualität ausmacht. Die grundsätzliche Zirkelstruktur der Apologetik der Anciens entspricht - sofern diese nur noch der kulturellen Selbständigkeit der Antike gilt - der individuellen Selbstgesetzgebung, der individuellen Teleologie.

Der Begriff des beau relatif wird von Perrault zunächst am Beispiel der Architektur erläutert. Es gibt, so heisst es, Strukturen, Proportionen etc., die zu aller Zeit als schön empfunden werden - weil sie sich als zweckmässig erweisen. Die kulturellen Freiheiten in der Ausgestaltung

des beau relatif dagegen beziehen sich wesentlich auf Akzidentelles, auf Ornamente u.ä. Diese Unterscheidung nun wendet Perrault im zweiten Buch auf die Eloquenz an:

"Pour nous mettre d'accord, il faut distinguer deux sortes de beautez dans l'Eloquence, comme nous l'avons fait dans l'Architecture, & comme on le peut faire dans toutes les choses du monde. Des beautéz universelles, & absoluës, c'est à dire qui plaisent en tous temps, en tous lieux & à toutes sortes des personnes; d'autres particulieres & relatives qui ne plaisent qu'à certains temps. Voicy quelques-unes de la premiere espece. Entrer dans les sentimens de ceux à qui on parle, se concilier leur bienveillance, narrer clairement, & brievement le fait dont il s'agit, raisonner juste & consequemment, prouver ce qu'on avance, & refuter les objections par de raisons solides & convaincantes; ces beautéz ne sont point de pur goust ny de fantaisie, elles sont aimées & le seront eternellement de tout le monde. Voicy quelques-unes des beautéz de la seconde espece: Estre abondant & copieux, estre concis & serré, estre grave & severe, estre orné & fleury... ces beautéz ne plaisent pas toujours..." II p. 48f

Leicht erkennbar ist die Wahl der hier aufgezählten beautez relatives an den gängigen Attributen der demosthenischen und ciceronischen Eloquenz orientiert. Damit wird also gerade das, was die rhetorische Autorität der Anciens ausmachen soll, den beautéz relatives zugezählt und auf rhetorisch Individuelles reduziert. Scharfsichtig karriert Perrault in dem folgenden Votum des Président die bei den Anciens herrschende Verwechslung von Individualität und Autorität:

"De quelque maniere que l'on s'y prenne, les Maistres sont toujours les Maistres, & les Disciples les Disciples." p. 52,

um in der Folge diesen Anspruch zu entkräften. Autorität oder Gültigkeit kommt nur dem Ueberindividuellen, Zeitlosen, der beauté essentielle und das heisst im Grunde der raison zu, und als deren wesentlichster Ausdruck gilt die Methode:

"Il me suffira pour faire voir que les Anciens ont esté inférieurs aux Modernes dans toutes les parties de l'Eloquence, mais particulièrement dans ce qui regarde les beautez essentielles que j'ay touchées, de prouver que la Methode qui est d'une necessité indispensable pour les bien mettre en oeuvre, & qui avec le temps devenuë commune et ordinaire, leur étoit une chose presque inconnuë." ebd.

Beide Parteien, Anciens und Modernes, haben so eine Konstante, ein zeitlos Gültiges im Programm. Der Widerspruch zwischen zeitlosem Autoritätsanspruch und zeitlos gültiger ratio löst die "Querelle" aus. Der Kompromiss, der gegen Ende des Jahrhunderts geschlossen wird, berührt diese Konstanten nicht, sondern addiert diesen eine Kategorie des geschichtlich Variablen.

Nicht das Konzept des beau relatif also beschreibt im Sinne der Anciens die Individualität der Antike, sondern das Konzept der simplicité und das in diesem dargestellte - und im boileauschen Begriff der simplicité du sublime zu einer simplicité des "être seul" gesteigerte - Ideal einer zugleich selbstgesetzlichen und autoritativen Antike¹⁾. Und in dem Mass, wie die Argumentation der Modernes von der Basis cartesischer Philosophie aus erfolgt, wird auch das mit dem Namen Descartes' verknüpfte methodische Bewusstsein, der methodische Zweifel ebenso wie die methodische Gewissheit als modernes Gegenkonzept sichtbar²⁾.

-
- 1) Die Bemerkung von H.R.Jauss, dass im Rahmen der "Querelle" die Attribute simplicité und naiveté der Antike als "Stilisationen ihres geschichtlichen Anderssein" attestiert werden, bedarf der Ergänzung im oben beschriebenen Sinne. simplicité gilt - mindestens im Sinne des Anciens - nicht als blosses, austauschbares Attribut epochaler oder gar nationaler Differenz, sondern als Inbegriff des Selbstgesetzlichen und in diesem Sinne Individuellen. Auch bei der Umbewertung der Antike "vom nachahmbaren Vorbild zum historischen Gegenbild" wird simplicité nicht wertfrei attestiert, sondern im Bewusstsein der Irreversibilität der vorbildlichen Epoche.
cf. Jauss, Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität, p. 41
 - 2) Die Frage nach der Rolle von Descartes in der "Querelle..." ist offenbar noch nicht geklärt. In seinem Aufsatz "L'Influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française" identifiziert Gustave Lanson die Position der Modernes mit der cartesischen und versucht, die französische Klassik als unabhängig von dem modernen raison-Begriff darzustellen, als abhängig von der Antike selbst: "C'est l'imitation des anciens qui maintient contre l'esprit cartésien, et je dirais presque contre l'esprit du siècle, la beauté poétique ou oratoire, la forme artistique. Cela est visible dans l'Art poétique et les divers oeuvres critiques de Boileau.

Diese Differenz in der Auffassung von epochaler Individualität wird in der grammatischen Diskussion des 18. Jahrhunderts als Differenz zwischen einem rationalistischen und einem sensualistischen Individualitätsbegriff sichtbar.

Schärfer als im kulturtheoretischen Ansatz der "Querelle" ist die sprachtheoretische Annahme einer überall und immer gleichen ratio und Analyse dem sensualistischen Ausdrucks- und Individualitätsbegriff entgegengesetzt. So genau sich für Condillac das Ausdrucksprinzip der *langage d'action* als Grundlage seines Sprachbegriffs ausmachen lässt, so genau auch sind ratio, Institution und Konvention als Grundbegriffe des rationalistischen auszumachen. Bemühungen um einen Kompromiss gibt es auch hier - ohne dass doch die vorgegebene Antithetik überwunden würde.

In rationalistischer Begründung gilt Sprachverschiedenheit - analog zum Begriff des *beau relatif* - wesentlich als Variation einer vorgegebenen Sprachform, als Modifikation einer gesellschaftlichen Institution, die vom Klima, von physischen und sonstigen Bedingungen abhängt. Die genetische

Son idéal n'est pas l'idée cartésienne... Et le sublime n'est précisément que l'expression qui peint le plus sensiblement la chose ou l'action." p. 227f

Die Gegenthese stellt Charles Beyer im Artikel "Le Déclin du Cartésianisme" auf: nicht die aprioristisch-rationalistische Philosophie Descartes, sondern die empiristische Gassendis mache den spezifischen Fortschrittsglauben und Rationalismus der Modernes aus. Der kurze Beitrag von Gadoffre "Le Discours de Méthode et la Querelle des Anciens" geht vom Bildungsanspruch aus und stellt deren Devise von den "fruits de l'étude" die cartesische von den "dons de l'esprit" als der eigentlich modernen entgegen.

Dass in der Tat das Bildungspostulat zu den wesentlichen Kriterien gehört, nach denen Anciens und Modernes voneinander zu scheiden sind, sollte auch nach unserer Darstellung deutlich geworden sein - ebenso deutlich, wie die von Lanson ausführlich (wenn auch mehr für das 18. Jh.) dargelegte Rezeption des cartesischen Methodenbegriffs durch die Modernes. Obwohl Beyer den cartesischen Methodenbegriff zu sehr auf die mathematische Disziplin beschränkt und aus diesem Grunde zu einer Zuordnung zu den Anciens gelangt, lässt sich seine These mit der in unserem Zusammenhang entwickelten stützen. Nicht der Methodenbegriff, sondern der Evidenzbegriff macht Descartes für den "Ancien" Boileau akzeptabel. Es ist dieser Evidenzbegriff übrigens, der Descartes mit Augustinus verbindet und das heisst mit der patristischen Autorität der Jansenisten. cf. Cassirer, Das Erkenntnisproblem Bd I, Kapitel "Cartesianismus und Augustinismus."

Herleitung der Sprachindividualität bei Condillac fusst dagegen auf der Situation von Bedürfnis und Befriedigung als der eigentlich Ausdruck fordernden. Sprache als Ausdruck kann nicht als Institution gelten. Im Kapitel über "Le génie des Langues" hat Condillac folgerichtig den institutionellen Charakter nur indirekt, als Einfluss des gouvernement konzediert. Die eigentlich individuierende Leistung aber kommt niemand anderem als dem Individuum, dem Genie zu:

"Si le génie des Langues commence à se former d'après celui des Peuples, il n'acheve de se développer que par le secours des grands Ecrivains." Essai... vol II p. 200

Trotz der später zugestandenen Interdependenz zwischen Sprachzustand und genialer Leistung gilt es doch als Sache des Genies, neuen Bedürfnissen auch neuen Ausdruck zu verleihen, und diesen Ausdruck kraft seiner Autorität verbindlich zu machen:

"Quand un génie a découvert le caractère d'une Langue, il l'exprime vivement & le soutient dans tous ses Ecrits. Avec ce secours le reste des gens à talents, qui au-paravant n'eussent pas été capables de le pénétrer eux-mêmes, l'apprennent sensiblement, & l'expriment à son exemple chacun dans son genre." p. 208

Die für die Anciens charakteristische Einheit von Individualität und Autorität steht hier kurz vor der völligen Identifizierung im Begriff des Genies. Jedoch ausdrücklich mit dem Vorsatz, von der Antithetik der "Querelle..." nicht auch den eigenen Ansatz bestimmen zu lassen, deduziert Condillac die Epoche des Genies dergestalt, dass diese Einheit als der gesuchte Kompromiss erkennbar wird. Die erste, historische Deduktion:

"Les circonstances favorables au développement des génies se rencontrent chez une Nation dans le tems où sa Langue commence à avoir des principes fixes, & un caractère décidé. Ce tems est donc l'époque des grands hommes." p. 201f

wird von einer systematischen ergänzt:

"Il faudroit, afin de fixer nos idées, imaginer deux Langues: l'une qui donnât tant d'exercice à l'imagination, que les hommes qui la parleroient, déraisonneroient sans cesse;

l'autre qui exercât au contraire si fort l'analyse que les hommes à qui elle seroit naturelle, se conduiroient jusques dans leurs plaisirs comme des Géomètres qui cherchent la solution d'un problème. Entre ces deux extrémités, nous pourrions nous représenter toutes les Langues possibles, leur voir prendre différens caractères selon l'extrémité dont elles se rapprocheroient, & de dédommager des avantages qu'elles perdoient d'un côté, par ceux qu'elles acquerroient de l'autre. La plus parfaite occuperait le milieu, & le peuple qui la parleroit, seroit un peuple de grands hommes." p. 215f

Beide Begründungen lassen an die Stelle einer Einheit von Individualität und Autorität den Kompromiss zwischen imagination und ratio bzw. Analyse, zwischen Willkür und Gesetz, zwischen Ausdruck und Methode treten.

Nicht Condillac, sondern Diderot hat die hinter dieser Beschreibung stehende Geschichtskonzeption angedeutet. Im "Lettre sur les sourds..." unterscheidet er drei Sprachstadien:

"Ces trois états sont l'état de naissance, celui de formation, & l'état de perfection. La Langue naissante étoit un composé de mots & des gestes où les adjectifs, sans genre ni cas, & les verbes, sans conjugaisons ni régimes conservoient partout la même terminaison. Dans la langue formée, il y avoit des mots, des cas, des genres, des conjugaisons, des régimes, en un mot les signes oratoires nécessaires pour tout exprimer, mais il n'y avoit que cela. Dans la langue perfectionnée, on a voulu plus de l'harmonie, parce qu'on a cru qu'il ne seroit pas inutile de flatter l'oreille en parlant à l'esprit." p. 68

Auf die Frage, welchem Stadium die poetische Hieroglyphe - also der individuelle Ausdruck par excellence - zuzuordnen sei, lautet die Antwort:

"Sur le penchant qu'on remarque dans les enfans, quand ils ont à désigner un être dont ils ignorent le nom, de suppléer au nom par quelqu'une des qualités sensibles de l'être, je présume que ce fût en passant de l'état de langage naissante à celui de langage formé..." p. 77

Diese Ansicht wird von folgender Beobachtung gestützt: Dem natürlichen Lauf der Dinge gemäss, habe am sprachgeschichtlichen Anfang der Gebrauch jener Laute dominiert, die sich am einfachsten und leichtesten hätten bilden lassen. So habe das Hebräische noch ein Charakteristikum aus dem état de naissance, denn die meisten hebräischen Vokalisationen seien

Variationen des Vokals A. Die Griechen dagegen seien bereits soweit fortgeschritten, dass sie in ihrer Klanggebung auf die Klanglichkeit des Objekts hätten Rücksicht nehmen können. Bei ihnen findet sich schon eine "imitation syllabique des mouvemens & des bruits physiques." ebd.

Die Klangsymbolik, und d.h. der Inbegriff der poetischen Hieroglyphe, erscheint hier als teilweise Anpassung an die Klanglichkeit des Objekts, als Resultat der Auseinandersetzung zwischen einer einfachen und subjektiven und einer komplizierteren und objektiven Klanggebung, zwischen Ausdruck und Darstellung. Die Epoche der poetischen Hieroglyphik und damit des poetischen Genies steht so zwischen den Hebräern und den Römern bzw. den Franzosen: es ist die griechische. In dieser, übrigens durchaus kulturkritischen Gliederung Diderots, in der die mittlere Epoche ausdrücklich als Zustand zwischen Bedürfnis und Ueberfluss gekennzeichnet ist, taucht also die Vorliebe der Anciens für die griechische Antike wieder auf, jedoch an einer Stelle, die gerade nicht dem Schema der "Querelle" entspricht, sondern in gewisser Weise nur ihre Lösung, ihren Kompromiss in der Geschichte verifiziert.

Der "Querelle" von Rationalisten und Sensualisten entspricht nun aber, gemäss dem sprachgeschichtlichen Ansatz, eine andere epochale Antithetik. An die Stelle, der Antike tritt, wie gezeigt, der sprachgeschichtliche Anfang, die reine Ausdruckssituation der *langage d'action*. Dass diese, mit ihrem Gegensatz, der *langage d'analyse*, das kritische *simplicité*-Konzept der Anciens im entscheidenden Punkt reproduziert, kann ein Blick auf die Beziehungen beider Konzepte zur Rhetorik verdeutlichen.

Schon Du Marsais beruft sich im posthum erschienenen Artikel über die Inversion auf Quintilian und Cicero, und deutlicher noch formuliert Beauzée im Artikel "Inversion" für die Diderotsche Encyclopédie:

"La parole est destinée à produire trois effets qui devraient toujours aller ensemble: 1. instruire; 2. plaire; 3. toucher. Tria sunt efficienda: 1. ut doceatur is apud quem dicetur; 2. ut delectatur; 3. ut moveatur, Cic. in Bruto, sive de claris Orat.c.lxix. Le premier de ces trois points est le principale; il est la base des deux autres, puisque sans celui-là ceux-ci ne peuvent avoir lieu. Car ici par instruire, docere, Cicéron n'entend pas éclaircir une question, exposer un fait, discuter quelque point de doctrine, & c. Il entend seulement énoncer une pensée, faire connoître ce qu'on a dans l'esprit, former un sens par des mots."

Die hier exponierte Gleichsetzung der officia von genus humile und construction simple - also der langage d'analyse - bezeugt ein aufschlussreiches Missverständnis der Lehre von den genera dicendi. Denn natürlich ist das dem docere zugeordnete genus humile mit der Mitteilung des Faktischen, des objektiven Tatbestandes betraut. Wenn Beauzée dieses officium auf die Explikation des Subjekts beziehen kann, so offenbar deshalb, weil der construction simple eine dem Faktischen analoge Basis für Objektivität zu Gebote steht: nämlich die Logik. Diese Gleichsetzung von genus humile und construction simple macht das docere zum officium der langage d'analyse und damit zum Modell von Verständigung überhaupt, was nichts anderes heisst, als dass an die Stelle der persuasio ein rationaler Konsensus tritt, der die Emanzipation von der Rhetorik auch grammatischerseits belegt.

Der Anknüpfungspunkt der Apologeten des inversiven ordre an die Rhetorik ist mit dem Begriff der langage d'action schon genannt: es ist der rhetorische, vor allem mit dem Namen Demosthenes' verknüpfte Begriff der actio. Die actio, d.h. also der Inbegriff von Mimik, Gestik und pronuntiatio bildet das Kernstück des rhetorischen movere, des dritten der drei officia dicendi. Mehr als die anderen rhetorischen Mittel ist die actio nur als Ausdruck eines echten Gefühls zulässig - ohne doch damit an Zweckmässigkeit zu verlieren. Das horazische "si vis me flere tipi ipse primum dolendum est" formuliert Mittel und Zweck zugleich. Die actio hat so zwar einen festen Platz in der Kunst der persuasio. Gerade aber Kunst - und das heisst: Absicht -, darf nicht im natür-

lichen Ausdruck zu finden sein, soll die identische Empfindung erregt und der Konsensus hergestellt werden. Genau diesen Punkt hebt auch Condillac an der *langage d'action* hervor:

"Par exemple, celui qui souffroit, parce qu'il étoit privé d'un objet que ses besoins lui rendoient nécessaire, ne s'en tenoit pas à pousser des cris: il faisoit des efforts pour l'obtenir, il agitoit sa tête, ses bras & toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixoit les yeux sur le même objet, & sentant passer dans son âme des sentiments, dont il n'étoit pas encore capable de se rendre raison, il souffroit de voir ce misérable. Dès ce moment il se sent intéresser à le soulager, & il obéit à cette impression autant qu'il est en son pouvoir. Ainsi par le seul instinct ces hommes se demandoient & se prêtoient des secours. Je dis par le seul instinct; car la réflexion n'y pouvoit encore avoir part. L'un ne disoit pas; il faut m'agiter de telle manière pour lui faire connoître ce qui m'est nécessaire..." vol II p. 6

Die Emanzipation von der Rhetorik im 18. Jahrhundert wird vielleicht nirgends deutlicher, als in der Isolation und Verselbständigung der *actio* im Konzept der *langage d'action*. Der sprachgeschichtliche Ansatz Condillacs lässt die rhetorische *actio* nurmehr als Derivat der *langage d'action* erscheinen, und nicht einmal als das wichtigste, wenn Condillac - mit Ausnahme der Malerei - fast sämtliche Künste aus diesem Ursprung deduziert. Zwar ist der Gewährsmann gerade dieser Deduktion niemand anders als Dubos, der zu Beginn des Jahrhunderts das *movere* oder *toucher* zum Hauptzweck der Künste ganz im rhetorischen Sinne und zum einzigen Kriterium des Geschmacks erklärt hatte. Jedoch der Ansatz Condillacs bleibt ein sprachgeschichtlicher und wird als solcher von der diderotischen Poetik rezipiert. Die von Condillac nicht zufällig am Modell des mitleidenden Verstehens skizzierte Möglichkeit einer Verständigung durch *actio* liefert das sprachgeschichtliche Äquivalent zum Kongenialitätsanspruch Diderots - nicht aber zur wirksamen *actio* im Sinne der demosthenischen Beredsamkeit. So treten in der Argumentation Condillacs an die Stelle der Griechen die Hebräer: gilt doch die im AT beschriebene *langage d'action* der Propheten als älteste Bestätigung der Condillac'schen These.

Diese Hinweise belegen, dass der Emanzipation der rationalistischen und der sensualistischen Partei von der Rhetorik dasselbe Motiv zugrundliegt, welches auch die Auseinandersetzung um Batteux bestimmt hatte. Beiden Parteien gemeinsam ist die Abwehr eines Verstehensbegriffs, der den Konsensus als Produkt der persuasio definiert. Beiden Parteien gemeinsam ist aber auch die Einsicht, dass Sprache nur in dieser konsentierenden Funktion zweckmässig und zu erklären ist. Die Definitionen von Sprache als Ausdruck und Sprache als Analyse implizieren so eine jeweils eigene Definition von Konsensus. Wo der Ausdruck, wie es bei Condillac heisst: instinktiv verstanden wird, bedarf es keiner Analyse und ein docere im Sinne Beauzées wird entbehrlich. Wo aber analytisch verstanden wird, werden movere und delectare zum unverbindlichen Akzidenz, zum Ornament - zum beau relatif.

Mit der von sensualistischer Seite angebotenen Definition der langage d'action bzw. der poetischen Hieroglyphe als dem Ausdruck der simplicité oder simultanéité de la pensée wird die Antithetik der "Querelle" im Sinne des cartesischen Dualismus gedeutet, genauer: im Sinne des sprachtheoretischen Gegensatzes zwischen res cogitans (simultanité de la pensée) und res extensa (succession du langage). Allerdings: in der Kontrastierung der antiken langage d'action mit der modernen langage d'analyse schliesst sich die sensualistische Sprachtheorie weniger an die objektive Antithetik der "Querelle" an, als vielmehr an die von den Anciens im 17. Jahrhundert gelieferte Deutung nach dem Schema von virtus und vitium. Bei aller Veränderung, die das Urteil über die Antike im Uebergang vom 17. zum 18. Jahrhundert erfährt, im Uebergang von einem "heroischen" zu einem "sentimentalen" Antike-Bild: mit der Applikation des cartesischen Dualismus bleibt ein, wenn nicht das kritische Modell erhalten: die Kontrastierung einer einfachen, sprich: simultanen Rede als der antiken virtus mit einer auslegenden, sprich: sukzessiven Rede als dem modernen vitium.

Denn die simplicité der Anciens ist für den sprachgeschichtlichen Ansatz nicht nur durch den unmittelbaren Ausdruck der simplicité de la pensée charakterisiert, sondern vor allem durch das un-

mittelbare Verstehen dieses Ausdrucks, durch die unmittelbare Beziehung zwischen actio und re-actio. Wir haben gesehen, dass auch das simplicité-Konzept des 17.Jahrhunderts ausdrück-lich gegen eine explizierende Durchsetzung des Gewollten im Sinne einer ars persuasionis gerichtet ist; die von den Anciens gegebenen Beispiele, das Fiat lux und das abrahami-tische Opfer zeigten eine simplicité des movere in der un-mittelbaren Beziehung von Befehl und Gehorsam.

Die im 18.Jahrhundert gegebenen Beispiele kreisen nicht mehr um das Modell von Befehl und Gehorsam, sondern um das analoge von Bedürfnis und Befriedigung. Die von Condillac skizzierte Situation, in der dem Bedürftigen unverzüglich Hilfe zuteil wird, macht diese Analogie fassbar:

"L'autre emu...il se sent intéressé à le soulager, & il obéit à cette impression autant qu'il est en son pouvoir." 1)

-
- 1) Auch Batteux schreibt in der anonym erschienenen Schrift "Nouvelle examen du préjugé sur l'inversion" (1767):
 "Eh! comment le coeur, ce ressort si puissant, si universel, qui comprend l'homme tout entier, pourroit-il ne pas influer sur le langage, qui n'a été fait originairement que pour lui, pour demander le secours dans le besoin pressant?"
 zit. nach Court de Ghébelin, Monde primitif...vol II: Gram-maire universelle, p. 522
 Jedoch wenig später heisst es: "Si l'art de plaire prescrit une autre arrangement que celui de l'amour propre, ce n'est pas un nouvel ordre de choses, c'est toujours l'intérêt qui montre d'abord les idées dont il a besoin pour cacher celles qu'il ne veut pas montrer au grand jour." ebd. p. 524f
 Diese Sätze belegen, wie Batteux den besoin pressant im Sinne Condillacs in einen intérêt des amour-propre umzudeuten sich bemüht, die praesoziale also in eine genuin gesellschaft-liche Kategorie überführt. Unter dem Namen des besoin gilt der amour-propre als Motif "pour demander le secours" - unter dem Namen des intérêt als Motif einer "art de plaire".

Bei aller Vergleichbarkeit der Ansätze: mit dem Rekurs auf die sprachgeschichtliche "Antike" geht ein wesentlicher Aspekt des kulturkritischen simplicité-Konzeptes verloren: seine Kennzeichnung als Resultat.

Sowohl am kulturkritischen Konzept der simplicité majestueuse, als auch an dem im engeren Sinne gesellschaftskritischen der simplicité gracieuse liess sich am Topos des "art caché" oder "ordre caché" eine wie auch immer definierte "Ars" als Bedingung von simplicité feststellen. SimPLICITÉ als kunst- und kulturkritisches Ideal war im 17. Jahrhundert - wie noch im positiven naiveté-Ideal Batteux - durch das Prinzip der choix von ignorance unterschieden und die choix auf ein verbindliches Regulativ gegründet.

Aber schon der Zusammenhang zwischen positiver und negativer naiveté bei Batteux, die Interdependenz dessen also, was im 17. Jahrhundert als simplicité und ignorance unterschieden wurde, zeigt die Tendenz, das gemeinte Ideal statt mit Bildung, mit einer praekulturellen, bzw. praereflexiven Situation zu identifizieren; die Nähe, in die Batteux den kulturell-gesellschaftlichen Begriff des intérêt zum instinktiven, "natürlichen" besoin rückt, ist nur ein weiterer Beleg dafür.

Der intérêt als verbindliches Regulativ der choix zeigt aber in seiner radikalen Fassung: als besoin des Urmenschen, des Menschen vom sprachgeschichtlichen Anfang, wer oder was nunmehr Verbindlichkeit diktiert: die Natur, und nicht mehr die Kultur, der Trieb und nicht mehr der Wille.

Eben dies ist die praekulturelle Sprachsituation, die auch im Sinne Rousseaus für die "simplicité des premiers temps" charakteristisch ist:

"Le premier langage de l'homme, le langage le plus universel, le plus énergique, et le seul dont il eût besoin avant qu'il fallût persuader des hommes assemblés, est le cri de la nature... ce cri n'étoit arraché que par une sorte d'instinct dans les occasions pressantes, pour implorer du secours..."
(Discours sur l'inégalité...p. 58f)

Es ist im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich, das simplicité Ideal Rousseaus durch das ganze gesellschaftspolitische Werk zu verfolgen. Jedoch schon die erste Preisschrift von 1749 verrät das Spannungsverhältnis zwischen dem simplicité-Konzept der Anciens und jenem, welches Rousseau zu verkünden sich anschickt, wenn programmatisch gesagt wird:

"Vantera qui voudra la sobriété des sages du temps, je n'y vois pour moi qu'une raffinement d'intempérance autant indigne de mon éloge que leur artificieuse simplicité." p.12 1)

um dann doch in der Antwort auf die Frage der Akademie "Si le retablisement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs": in der provozierenden Gleichsetzung von vertu und ignorance der im 17.Jahrhundert vorgezeichneten Argumentation zu folgen; die rhetorische Frage zu Beginn des Discours: "Quoi! la probité seroit fille de l'ignorance? la science et la vertu seroient incompatible?" (p. 28) wird am Schluss mit dem Ausruf beantwortet: "O vertu, science sublime des âmes simples..." (p. 56) und damit offen aber ironisch in die bestehende Argumentationstopik eingereiht.

Dem in dieser Preisschrift entwickelten Gegensatz zwischen science und vertu, zwischen nützlichem Handeln und dekadenter Konversation - auch Rousseau wendet sich gegen den bel esprit -, wird in der zweiten Preisschrift ein weiterer und entscheidender hinzugefügt: der Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft. Schon in dieser zweiten Schrift ist die "simplicité des premiers temps" wesentlich auf die hypothetische Figur des einsamen Naturmenschen, "seul, oisif et toujours voisin du danger" bezogen; und der spätere Lettre à d'Alembert entwirft vor dem Hintergrund des kulturkritischen Gegensatzes zwischen Stadt und Land, Paris und Provinz, das positive "être seul" des Kulturmenschen:

"Restez quelque tems dans une petit ville.... vous manquerez rarement d'y découvrir dans l'obscurité quelque homme ingénieux qui vous surprendra par ses talens, par ses ouvrages, que vous surprendrez encore plus en les admirant, et qui, vous montrant des prodiges de travail, de patience et d'industrie, croira ne vous montrer que des choses communes à Paris. Telle est la simplicité du vrai génie: il n'est ni intrigant, ni actif; il ignore le chemin des honneurs et de la fortune, et ne songe à le chercher; il ne se compare à personne; toutes ses ressources sont en lui seul: insensibles aux outrages, et peu sensible aux louanges, s'il se connoît, il ne s'assigne point sa place, et jouit de lui-même sans s'apprécier." p. 79f 2)

-
- 1) Zit. nach J.-J.Rousseau, Schriften zur Kulturkritik. 2.Aufl. Hamburg 1971
 - 2) Zit. nach der kritischen Ausgabe des Lettre.... Lille-Genève 1948

Dass die Umdeutung der resultativen simplicité zu einer "inchoativen" als dem eigentlich kulturkritischen Konzept gerade in einer sozialphilosophischen Fragestellung zu einer Aporie führen muss: dass die simplicité des "être seul" durch die Ansprüche der Gesellschaft als sozialer Körperschaft und Staat notwendig gebrochen wird - dieses Problem kennzeichnet, wie man wohl sagen kann, die Gesellschaftstheorie Rousseaus im Ganzen. Zugleich wird aber mit dieser Aporie die Idealität einer resultativen simplicité nur bestätigt: als Ideal der Unterwerfung und des Durchgangs durch einen verbindlichen ordre, den "volonté générale"; denn in der gesellschaftlichen Utopie nicht weniger als im Stilideal gilt es, die Komplikationen und Auseinandersetzungen in der Unterwerfung in einem "ordre caché" hinter sich zu lassen und zu überwinden¹⁾.

In dem Ausschnitt, den der Inversionsstreit von der Rezeption der "Querelle" bietet, wird nun aber andererseits deutlich, dass eine einfache Gleichung zwischen Rationalisten und Modernes, Sensualisten und Anciens nicht ohne weiteres aufzustellen ist. Was im französischen 18. Jahrhundert

1) Eine Sonderuntersuchung des simplicité-Ideals bei Rousseau hätte vor allem das In- und Nebeneinander der von uns dargestellten beiden grossen Begriffstraditionen zu berücksichtigen: die Rezeption des bürgerlich-strengen, in den Individualitätsbegriff überleitenden simplicité-Konzepts einerseits, des aristokratisch-religiösen simplicité-Ideals fénelonscher Prägung andererseits. So betont Spaemann: "... die Einsichten in die eigentümliche Struktur des kindlichen Geistes, die von den Kindheitslehrern und insbesondere von Fénelon auf der Suche nach einem Analogon der mystischen Einfalt gewonnen wurden, (sind) die gleichen, die bei Rousseau wiederkehren, um die Geistesart des homme naturel und des Kindes zu kennzeichnen. Bei der ungeheuren Hochschätzung Fénelons durch Rousseau einerseits und angesichts des quietistischen Geistes im Hause der Madame de Warens - am Wirkungsort des heiligen Franz von Sales - bedarf es keiner weiteren Gründe, um von einem direkten Einfluss zu sprechen." a.a.O. p. 155
Zu berücksichtigen wäre nicht zuletzt auch die Rezeption cartesischer Methodik; nicht nur des Evidenzbegriffs, sondern auch bei der Hypothesenbildung des kulturgeschichtlichen Ansatzes. Hinweise bei: Beaulavon, La philosophie de J.-J. Rousseau et l'esprit cartésien.

zu fehlen scheint, ist jener zentrale Anlass zur Kritik der Anciens im 17. Jahrhundert: die Aesthetik des *bel esprit* und damit die konversationelle Praxis der Verständigung. Das dem *officium des delectare* oder *plaire* verpflichtete, metaphorische *cacher* und *découvrir* wird weder in der rationalistisch-grammatischen, noch in der sensualistisch-poetischen Konzeption von Verständigung berücksichtigt; ja die rhetorischen Korrelate beider Ansätze lassen denselben Ausschluss des mittleren *genus* erkennen, wie die rhetorische Argumentation der Anciens selbst¹⁾.

Diese Rezeptionslücke wird von der von Leibniz bestimmten Aufklärungsphilosophie und der an sie anschliessenden deutschen Aesthetik geschlossen, Grundlage dieser Aesthetik sind die Metapher und die ihr zugehörigen Vermögen: *Witz* (*ingenium*) und *Scharfsinn* (*judicium*). Der Begriff der *simplicité* oder *naiveté* spielt - abgesehen von Winckelmann - bis etwa 1760 keine Rolle. Darauf wird noch einzugehen sein. Nicht zuletzt für die deutsche Rezeption wichtig zu wissen ist aber, dass auch die französische *naiveté* in diesem konversationellen Bereich angesiedelt ist. Zwar ist der von Batteux in die literarästhetische Diskussion eingeführte

1) Die das mittlere *genus* und *officium* betont aussparende Antithetik zwischen *movere* und *docere* ist offenbar selbst eine Folge des cartesischen Dualismus. So unterscheidet jedenfalls der Cartesianer Cordemoy zwischen den Zeichen der *res cogitans* als den *signes d'institution* und den Zeichen der *res extensa* als den *signes naturels*. Letztere sind Ausdruck der Leidenschaften, erstere Ausdruck, genauer: Bezeichnung der Gedanken. Dementsprechend kennt Cordemoy nur zwei *officia*: "*instruire, qui n'est que la premiere partie de l'éloquence*", a.a.O. p.150 und "*l'autre partie de l'éloquence qui rend à émuvoir*." p. 151 Interessanterweise rangiert ausgerechnet der Redner, der - mindestens bei Rapin und Fénelon - als ausgezeichnete Vertreter der Kunst des *delectare* galt, bei Cordemoy als Ueberwinder dieses Dualismus. Von Cicero heisst es: "*je ne puis m'empescher d'admirer les avantages que celui... avoit dans l'une et dans l'autre partie de l'éloquence; & quoy que je le regarde comme le modèle, que tous ceux, qui veulent réussir dans cet Art, se doivent proposer, j'avouë, qu'il me paroist inimitable; mais il peut servir d'exemple, pour montrer qu'une même personne se peut rendre capable d'émuvoir & d'instruire...*" p. 155

Begriff einer naïveté du style nicht rezipiert worden; für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wird stattdessen der bild-kunsttheoretische Begriff wichtig. Jedoch schon im Artikel "naïf" der Encyclopédie zitiert der Chevalier de Jaucourt die Unterscheidung zwischen une naïveté und la naïveté und ergänzt sie in aufschlussreicher Weise:

"Nous mettons enfin de la différence entre le naturel & le naïf: le naturel est opposé au recherché, & au forcé; le naïf est opposé au réfléchi, & n'appartient qu'au sentiment. Tel que cet aimable rougeur, qui tout à coup & sans le consentement de la volonté, trahit les mouvemens secrets d'une âme ingénue. Le naïf échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit; il ne peut être ni commandé, ni retenu."

Hier ist endgültig die negative naïveté als Stilkriterium anerkannt. Hatte noch Batteux in seiner Unterscheidung zwischen la naïveté und une naïveté sich an der traditionellen Unterscheidung zwischen simplicité und ignorance orientiert und die positive naïveté als "art caché" definieren wollen, so ist jetzt das Charakteristikum der negativen naïveté, das "échapper malgré nous", zur Ausdrucksform des genie erklärt. Die Definition des Ausdrucks als ein "malgré nous", als "wider Willen" ja, als verräterisch, gibt einen radikalen Begriff jener Unabsichtlichkeit her, der auch die Idee der grace wesentlich charakterisiert hatte, und in der Tat ist die Verbindung von naïveté und grace mindestens im Frankreich des 18. Jahrhunderts durchaus geläufig¹⁾.

-
- 1) In diesem Sinne gebraucht auch Diderot später den Terminus: "Pour dire ce que je pense, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait; c'est naïf. Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts.(...) C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus." ed. Garnier p. 824: "Pensées détachées sur la Peinture."

In dieser Bemerkung wird sehr deutlich, dass dort, wo die naïveté an die Stelle der simplicité gracieuse tritt, der Topos von der heimlichen Kunst nicht mehr auftaucht. Statt des Durchgangs durch affectation und contrainte verlangt Diderot "une enfance heureuse qui n'a point été contrainte" - um dann doch im Schlusssatz naïveté als Resultat sichtbar werden zu lassen "L'art n'y est plus".

Wichtiger aber als diese im engeren Sinne kunsttheoretische Verwendung des Begriffs, der so nur eine andere Variante des Kunst-Natur-Gegensatzes formulieren hilft, ist die kulturelle, bzw. gesellschaftliche Implikation des batteuxschen Begriffs. Die Form des künstlerischen Ausdrucks als eine "Ehrlichkeit wider Willen" zu bezeichnen: diese Auffassung ist an ein Verständnis jener sog. natürlichen Zeichen wie etwa das Erröten, gebunden, die in der Konversation zum Bedeutungsträger werden können; an das Verständnis einer *langage d'action*, die die zeitgenössische, "moderne" Art des Redens begleitet, an die *actio* der Konversation.

Ausdruck und Mitteilung (*analyse*) schliessen hier einander nicht aus, sondern bedingen einander, wenn auch in widersprüchlicher Gleichzeitigkeit. Die Unabsichtlichkeit des Ausdrucks wird an der Absichtlichkeit der Mitteilung gemessen, wie die Wahrheit an der Lüge. Der Begriff des Verheimlichten tritt an die Stelle des "*art caché*".

Den wahren Ausdruck von der falschen Rede zu unterscheiden ist Gegenstand einer gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Disziplin geworden, die man eine Hermeneutik der Konversation nennen könnte und der in Verbindung mit der Physiognomik als einer "Lehre zur Erkenntnis der Gemüter" zahlreiche Schriften gewidmet worden sind. In dieser Tradition steht Mendelssohn, worauf noch einzugehen sein wird, aber auch Schillers Naivetätsbegriff.

Eine Gleichzeitigkeit von Ausdrucks- und Mitteilungssituation ist für die gesellschaftliche *naiveté* auch im weiteren Sinne bestimmend. Als unwillkürliche Äusserung des *sentiment* bezeichnet die *naiveté* einen Modus des Gegensatzes von Verstand und Gefühl, *esprit* und *coeur*, in dem Zivilisation vorausgesetzt wird. Der Gegensatz zwischen gesellschaftlicher *raison* und *naiveté* ist nicht, oder wenigstens nicht direkt entwicklungsgeschichtlich begründbar, also nicht im Sinne des entwicklungsgeschichtlichen Gegensatzes von affektivem Ursprung und rationaler Vollendung zu verstehen, sondern

sozialgeschichtlich: als Gegensatz von urban und provinziell, von Stadt und Land. Die lexikalische Wortgeschichte - wir haben sie eingangs zitiert - lässt den Schluss zu, dass gerade die für das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts sprichwörtlich gewordene Aufteilung Frankreichs in ein Paris und eine Provinz für den Typus des Provinzlers in Paris verantwortlich und so zum Anlass der Begriffsbildung hat werden können.

Diese soziale Situation wird von der semantischen als Gegensatz von Ausdruck (Sprecher) und Analyse (Hörer) reproduziert; die urbane Gesellschaft "analysiert" den Ausdruck der naiven Person und unterzieht ihn damit einem ihm fremden Auslegungsmodus. Denn schon bei Fénelon wurde das "Vertrauen auf richtige Auslegung" zum Signum einer erreichten familiarité zwischen Sprecher und Hörer erklärt, einer Situation also, in der dem Gesagten nicht noch eine Explikation und Analyse des Gemeinten zugefügt werden muss.

Aber schon Fénelon deutete auch die Kehrseite dieses idyllischen Konsensus an: "on ne se met plus en peine de ce que les autres croient de nous." Die Nuance der Rücksichtslosigkeit, die ja übrigens im Beispiel Batteux für die negative naïveté dominiert, scheint erst im 18. Jahrhundert in das Bedeutungsfeld aufgenommen worden zu sein. Jedenfalls wird in dem schon zitierten Synonymonlexikon Girards ausdrücklich darauf hingewiesen: "Le naïf offense quelquefois."

Spätestens seit der Identifizierung dichterischer Ausdrucksweise mit der Sprache der Frühzeit wird die Affinität dieser sozialen Situation mit der des Poeten in der Gesellschaft von der Literaturtheorie erkannt und beschrieben; die Aufwertung der negativen naïveté zum Charakteristikum genialen Ausdrucks spricht für sich. Die Ergebnisse der literatursoziologischen Forschung machen es mehr als wahrscheinlich, dass hier ein Reflex der Emanzipation des Poeten zum freien Schriftsteller vorliegt; eine Emanzipation, die umgekehrt, wie schon angedeutet, als Entfremdung, als Isolation, als Entlassung aus dem Dienst der Gesellschaft und damit aus

dem in ihr herrschenden ordre zu verstehen ist¹⁾.

Das naive Vertrauen auf richtige Auslegung ist so vom poetischen Anspruch auf richtige Auslegung nicht grundsätzlich verschieden: die Differenz entspricht jener von familiarité und Kongenialität. Es ist die Diskrepanz zwischen diesem Anspruch oder diesem Vertrauen und der tatsächlichen Explikation und Analyse, Rücksicht und Vorsicht fordernden Situation, die den Begriff der naiveté ausmacht, der damit eine Situation zwischen den geschlossenen Konzepten von Rationalisten und Sensualisten beschreibt: den Einbruch des Primitivsten in eine Welt rationaler Erwartungen; eine Situation also, wie sie das Motto der ersten Preisschriften Rousseaus bündig formuliert:

"Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis." Ovid,
Trist V Eleg.Xv. 37 2)

-
- 1) cf. vor allem Haferkorn, Der freie Schriftsteller: "Als Folge dieser konflikthafter Spannung zwischen frei gewählter künstlerischer Position und vorgegebener sozialer Situation zeichnet den dichterischen Menschen daher eine gewisse Unangepasstheit aus, die ihn nach einem Etwas suchen liess, das ihm das literarische Leben nicht oder noch nicht zu bieten vermochte: ein von der Umwelt bestätigtes Berufsethos... Dass man dieses Etwas in der Idee künstlerischer und genialischer Freiheit zu finden glaubte, verschärfte die Unangepasstheit nur." p. 535
Freilich hat Haferkorn nur die deutsche Situation zwischen 1750 und 1800 untersucht. Es ist aber auch die deutsche Literaturtheorie dieses Zeitraums, die den Begriff der Naivetät rezipiert und stärker als die französische mit dichterischer Genialität identifiziert.
- 2) Das Zitat im Zusammenhang: "exercent illi sociae commercia linguae:/per gestum res est significandi mihi/Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis." v. 35-37

Dritter Teil

Deutsche Aufklärung

Zur ästhetisch - hermeneutischen Rezeption

1. "Edle Einfalt und stille Grösse" (Winckelmann)

Bis zum Erscheinen der ersten Schrift Winckelmanns im Jahr 1755 ist das französische simplicité-Konzept der "Querelle" in Deutschland weder unter dem französischen noch unter einem deutschen Namen ästhetischer Kernbegriff. Der von Winckelmann gewählte Terminus "Einfalt" hat lexikalisch negative Bedeutung. So etwa definiert Walch in seinem Philosophischen Lexicon (1726) Einfalt als "eine Tummheit, oder Mangel des Iudicium...", und Zedler (1734) nennt Einfalt "Alberkeit und grosse Unwissenheit, wie etwa kleine Kinder noch alber und einfältig sind und nichts verstehen. Diese wird der Weisheit entgegengesetzt..."

Positive Bedeutung hat der Terminus ausschliesslich im religiös-moralischen Sinne. Zedler beginnt den Artikel mit: "Einfältigkeit, oder einfältig seyn, bedeutet in H.Schrift die Aufrichtigkeit des Hertzens, da man eines lauterer und reinen Hertzens ist, und von keiner Falschheit weiss, und wird der Heucheley entgegengesetzt". Besonders im pietistischen Bereich gilt Einfalt als exemplarische Haltung des Gläubigen; als Zustand sowohl des überwundenen Zweifels am Schriftwort, als auch als intellektueller Bedingung des Glaubens überhaupt. Die stille Einfalt, in den Liedern Tersteegens und Matthias Claudius' besungen, hat quietistische Tradition¹⁾.

Von den beiden wichtigsten literarischen Parteien der ersten Jahrhunderthälfte ist es weniger der Gottschedkreis, als vielmehr Breitinger, der den Terminus zuweilen ästhetisch verwendet und die "einfältige Herzenssprache" als Sprache des Affekts im Drama gegen den Lohensteinschen Schwulst setzt und damit zugleich die Distanz zur ebenfalls dramatisch konzipierten "simplicité du sublime" im Sinne Boileaus anzeigt. Die Einfalt der "Herzenssprache" steht im Gegensatz zum barocken, in Gleichnis und Metapher gekleideten Affektaus-

1) cf. Langen, Der Wortschatz des deutschen Pietismus, p. 362ff Die Beliebtheit des Begriffs schlägt sich in Neubildungen nieder wie "Einfaltsauge", "Einfaltsgrund", "Einfaltssinn", "Einfaltstrieb", "Einfaltshafen", "Einfaltswandel", "Einfaltswesen usw. Die "edle Einfalt" scheint keine spezifisch religiöse Prägung gewesen zu sein: "Die durch Winckelmann am bekanntesten gewordene Formel von der 'Edlen Einfalt' findet sich vereinzelt im Spät Pietismus..." p. 364

druck, was Breitinger und auch Gottsched zufolge dem Gebot der Wahrscheinlichkeit widerspricht: der Affekt lässt der "bewegten" Person keine Zeit zur Erfindung von Gleichnissen. Indessen, nicht der "einfältigen Herzenssprache" sondern den Stilmitteln Gleichnis und Metapher gilt das eigentliche Interesse Breitingers und Gottscheds und auch der Begründer der deutschen Aesthetik, Baumgartens und Meiers. Dafür zeugt der grossangelegte "Versuch über die Natur der Gleichnisse" von Breitinger, dem theoretischen Fundament der "poëtischen Mahlerey", wie auch die Rezeption des "pensée ingenieuse" durch Gottsched im Begriff des "sinnreichen Ausdrucks", der dann bei Meier "trächtiger Begriff" (*conceptus praegnans*) heisst. Diese Vorliebe ist nicht allein Resultat einer Anlehnung der deutschen Literaten an die französische Aesthetik der *délicatesse* - Gottsched nennt *Bouhours* den grössten französischen Kunstrichter -, sondern auch - wie Bäumler gezeigt hat - in ihrer Beziehung zur philosophischen Tradition in Deutschland zu Jahrhundertbeginn zu betrachten. Die Diskussion um das Ingenium des Poeten, das Vermögen, den "pensée ingenieuse" zu erfinden, ist bei Wolff vermögenspsychologisch fundiert im komplementären Bezug der beiden Vermögen Witz (*ingenium*) und Scharfsinn (*iudicium*). Der Witz als das Vermögen Aehnlichkeiten, der Scharfsinn als das Vermögen Unterschiede zu entdecken, bieten die Voraussetzungen metaphorischer Kunst, wie Gottscheds "Weltweisheit" und die wolffisch beeinflussten Teile der Critischen Dichtkunst, also insbesondere die Auffassung vom *genus floridum* als der "scharfsinnigen Schreibart" belegen.

In der Abgrenzung dieser sog. mittleren Schreibart von der hohen oder "affectuösen" spielt nun der Anonymustraktat eine nicht unerhebliche Rolle. Infolge der Anlehnung der Schweizer an die Forderung Dubos, Kunst müsse rühren (*movere*), wird der Anonymus von ihnen rein pathetisch ausgelegt, und es ist zu vermuten, dass der geplante, aber nicht erschienene Traktat über *Peri Hypsus* von Bodmer diesen Aspekt hätte betonen sollen. Auch Gottsched führt den Anonymus als Gewährsmann der "beweglichen Schreibart" an und verbindet in der Zuweisung der Tropen zum *genus medium*, der Figuren zum *genus sublime* die Lamysche Einteilung mit dem Begriff des *hypsos* - wodurch

also die boileausche Unterscheidung zwischen le sublime und stile sublime wieder rückgängig gemacht wird.

Obwohl die Diskussion um das Fiat Lux und also die boileausche Formel von der simplicité du sublime in Deutschland bekannt war - in den dreissiger Jahren fertigte ein Magister Wolle eine dissertatio über das Thema an -, wird sie als Stilideal nicht populär. 1737 erscheint die erste deutsche Uebersetzung des Anonymustraktates von Carl Heinrich Heineken, dem späteren Direktor der Dresdner Galerien. Zwar gibt Heineken in einer Anmerkung den Disput zwischen Boileau und Huet ausführlich wieder, der strittige Punkt jedoch: ob eine simplicité du sublime möglich sei, wird nicht erkannt, jedenfalls nicht erwähnt. In seiner der Uebersetzung beigegebenen "Untersuchung vom Erhabenen" wird stattdessen ausdrücklich das hypsos den wolff-gottschedischen Bestimmungen des genus medium unterworfen:

"Endlich kommen wir zum Erhabenen, welches.... aus dem Witz oder deutlicher zu reden, aus der Verbindung des Sinnreichen und des Scharfsinnigen entsteht. Unterdessen ist eine jede Verbindung noch lange nicht zureichend das Erhabene hervor zu bringen; hiezu wird die höchste Vollkommenheit von allen beyden erfordert. Jedes Sinnreiche muss ohnedem von dem Scharfsinnigen, so wie das Scharfsinnige von dem Sinnreichen unterstützt seyn, wir benennen es aber nach demjenigen, welches vor andern in einem Gedanken die Oberhand behält. Von diesem Erhabenen nun, oder von dieser höchsten Vollkommenheit im Denken, hat Longin in gegenwärtiger Schrift blos-serdings gehandelt." p. 340f

So konfus die "Untersuchung" Heinekens war: die Identifizierung des Erhabenen mit dem Vollkommenen, also dem philosophischen Aequivalent des Schönen, leitete eine Tendenz zur Klassenbildung ein, in der, wie bei Mendelssohn, zwischen einem pathetisch und einem schönen Erhabenen unterschieden wird¹⁾.

1) Im engeren rhetorischen Sinne ist diese Einteilung bereits im Anonymustraktat vorgebildet: in der Unterscheidung zwischen amplificatio und auxesis im 12. Kapitel (moderner Zählung), aus dem heraus Boileau den Begriff des sublime definiert, amplificatio und auxesis gehen als Stilcharakteristika auf Demosthenes und Cicero über und bilden in Verbindung mit dem Gegensatz von Viel- und Einseitigkeit das rhetorische Aequivalent zur späteren Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen.

Zum Verhältnis auxesis-amplificatio cf. auch Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, p. 483f

Als Winckelmann 1755 in den "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst"¹⁾ das Schlagwort von der "edlen Einfalt und stillen Grösse" in den Mittelpunkt seiner Argumentation stellte, brach diese Beschreibung griechischen Stilwillens zusammen mit dem offenen Anschluss an die Problematik der "Querelle" in die seit fast einem halben Jahrhundert in Deutschland und der Schweiz praktizierte ästhetisch-philosophische Diskussion ein. Den Aussenseiter kennzeichnete auch die ausschliessliche Behandlung der Plastik, denn die 1750 mit dem Anspruch auf Erfassung sämtlicher Künste erschienene *Aesthetica Baumgartens* war, wie die Schriften Meiers, rein wortkunsttheoretisch orientiert. Den Aussenseiter kennzeichnete schliesslich auch die einseitige Bevorzugung der griechischen Antike, der sich Winckelmann schon als Schüler und zu einer Zeit zugewandt hatte, in der griechische Kultur den schulischen Lehrplänen weitgehend unbekannt war.

Wie Perrault in ironischer Absicht seinem *Président* die *simplicité majestueuse* als allgemeinstes und stereotyp wiederholtes Etikett für die Antike in den Mund legt, so auch scheint "edle Einfalt und stille Grösse" bei Winckelmann das Spezifische und den Inbegriff griechischer Kultur zu bezeichnen.²⁾

1) in der Folge = "Gedanken".

2) Die Beziehung des *simplicité*-Ideals zum sog. griechischen Geiste hat in Deutschland eine eigene Geschichte. Während in der Proklamierung der *simplicité* im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts im Rahmen der "Querelle" Kritik von Franzosen an Franzosen geübt wird, ist in Deutschland, angesichts der gerade erwachenden "Nationalpoesie", von einer Kritik an den Modernen keine Rede. An die Stelle der Modernen treten vielmehr die Franzosen, bzw. die frankophilen deutschen Autoren; die kulturelle Emanzipation Deutschlands geht auf Kosten einer unvoreingenommenen Wertung des einstigen kulturell-gesellschaftlicher Vorbildes. Nicht zuletzt bei Winckelmann lassen zahlreiche antifranzösische Äusserungen zugleich so etwas wie Neid erkennen; denn die französischerseits geleisteten Vorarbeiten auf Winckelmanns Gebiet sind auch ihm unentbehrlich. Die spontane Reaktion auf Winckelmanns Arbeiten: die von Rehm ausführlich beschriebene Empfindung einer Wahlverwandtschaft zwischen deutschem und griechischem Geiste, liest sich wie ein einziger Beleg dafür, wie die Problematik der "Querelle" in Deutschland rezipiert und gelöst wird: mit einem Ersatz des epochalen Gegensatzes zwischen Antike und Moderne durch den nationalen Gegensatz zwischen Deutschland, genauer: der ihm vergönnten Renaissance griechischen Geistes und Frankreich. Das hat Rehm richtig gesehen: "Nun, kurz nachdem Winckelmann von der edlen Einfalt und stillen Grösse der griechischen Statuen gesprochen

Wir haben zu fragen, was darunter zu verstehen sei, und wie sich die winckelmannsche Rede von der Einfalt zum simplicité-Konzept der "Querelle" einerseits und zur deutschen Aesthetik andererseits verhält.

Erhabene Einfalt (Plastik)

Als Inbegriff, d.h. als umfassende Formel, ist die "edle Einfalt" in den "Gedanken" bereits vom Ort her gekennzeichnet. Nach Aufzählung der vorbildlichen Eigenschaften griechischer Plastik: körperlicher Schönheit, Contour und Drapperie folgt, zusammenfassend und ergänzend, die Bemerkung:

"Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Grösse,

hatte, greift auch Lessing jenes Wort auf, das fortan in der Entdeckung des Griechentums und im Kampf gegen das Römertum, in der Kritik an der romanischen Tragödie zum Leitwort wird: Simplizität." cf. Rehm, Römisch-französischer Barockheroismus... p. 54

Gleichzeitig nimmt aber Rehm in seiner Bewertung selbst diese historisch bedingte Argumentation an: "Man muss es festhalten: diese 'Simplizität' war nicht nur ein ästhetisches Gattungsgesetz... Es war ein Kunstgedanke, der die Kraft besass, sich zum Humanitätsgedanken zu erweitern und zu erhöhen, wie zuvor schon bei Winckelmann. Aber dass dieser Gedanke sich am Griechischen emporformte und von ihm aus seine Wirkungskraft entfaltete, dass er später immer wieder zu Griechischem zurücklenkte, ist eine Tatsache von grösster Denkwürdigkeit: sie hat Wesen und Werden des deutsch-klassischen Ideals entscheidend mitbestimmt.(...) Wenn aber... die französische Aesthetik und Kritik, etwa Boileau, Fénelon, Voltaire oder Brumoy, von dieser 'noble simplicité' sprechen, und sie der 'multiplicité des événements' und der 'vivacité' der modernen französischen Tragödie gegenüberstellen, dann fehlt ihnen doch, von Fénelon abgesehen, zumeist das Gefühl für jene über Regel und Kunst hinausreichende, seelisch-menschliche Kraft dieser 'simplicité' und für die Möglichkeit ihrer Verwirklichung. Voltaire betont es eigens: Paris und das Pariserische Parterre verlangten 'une autre espece de simplicité', und wenn er dann von einer 'simplicité précieuse' spricht, so offenbart er sofort die unüberwindliche Ferne zum seelischen Klang, das dies Wort bei Winckelmann Lessing und auch bei Gessner besitzt. Eigentlich erst bei ihnen strahlt es seine innere, seine 'griechische' Kraft aus." ebd.

Dieser Text belegt mit wünschenswerter Deutlichkeit, wie die deutsche Graekophilie auf Kosten einer differenzierten Betrachtung der französischen Autoren geht: denn gerade der von Rehm ins Feld geführte Begriff einer "Simplicité précieuse" gilt ja auch innerhalb der französischen Aesthetik als ironischer Gegenbegriff zur "simplicité des Anciens".

sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele." p. 43 1)

Die darauf folgende Deutung der Laokoongruppe präzisiert die erste wichtige Bestimmung der Formel: die im Zusatz von der "stillen Grösse" angedeutete Apathie. Wenige Seiten später wird die Formel zum zweitenmal gebraucht:

"Die edle Einfalt und stille Grösse der Griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten; die Schriften aus Socrates Schule, und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raphaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist." p. 45

Winckelmann hat in seinen Briefen diese Einschätzung Raphaels als eines antiken unter den modernen Malern zu einem seiner "Originalgedanken"²⁾ erklärt. In der Tat ist es nicht die simplicité, die in der französischen Kunsttheorie - mit der sich Winckelmann in erster Linie auseinanderzusetzen hatte -, an Raphael gerühmt wird. Raphael, der Freund und Zeitgenosse des Grafen Castiglione, gilt den französischen Theoretikern vielmehr als moderner Appelles, als Maler der Grazie.

"Car on rapporte de lui", schreibt Félibien, "qu'il sembloit qu'à sa naissance les Graces fussent descenduës du Ciel..."
Préface des "Conférences", o.p.

Und wie bei Plinius Appelles gegen Protogenes, so wird in der Moderne Raphael gegen Michel Angelo als dem Maler der affectation und des Gezwungenen gesetzt. Entsprechend auch der traditionellen Verbindung zwischen grace und bienséance (decorum) als dem Vermögen zur aptischen Darstellung, rühmt Félibien an Raphael fast

1) Wo nicht anders angegeben, wird im folgenden nach der Sammlung von W.Rehm zitiert: J.J.Winckelmann, Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Berlin 1968

2) An Nolte 3.Juni 55: (Zu den "Gedanken"): "Ich glaube auch zuerst gezeigt zu haben, wenigstens in einer öffentlichen Schrift, worinn das vorzügliche der alten Werke und Raphaels bestehet..."
und an Berendis 4.Juni 55: "Der Werth der Schrift bestehet vornehmlich 1. in der aufs Höchste getriebene Wahrscheinlichkeit von der Vorzüglichkeit der Natur unter den Griechen 2. Die Wiederlegung des Bernini 3. Die zuerst ans Licht gesetzte Vorzüglichkeit der Antiquen und des Raphaels, den noch niemand bisher gekannt hat..."

ausschliesslich die Beherrschung des "Costume" (= ital. Uebersetzung von decorum):

"Je passeroi au Costume qui n'est autre chose qu'une observation exacte de tout ce qui convient aux personnes que l'on représente... & qui consiste encore dans la bienséance qu'il faut conserver à l'égard des âges, & des sexes, des pafs, & des différentes professions, des moeurs, des passions, & des manieres de se vêtir propres à chaque nation. C'est en cela que Raphael a été admirable..." ebd.

Winckelmann aber findet weder Grazie noch decorum¹⁾, sondern einzig die "Ruhe und Stille der Hauptfiguren" in Raphaels Attila und der sixtinischen Madonna bemerkenswert, scheint damit also "edle Einfalt und stille Grösse" als Synonyma zu verstehen. Demgegenüber sind die von Winckelmann aufgezählten vitia nicht einheitlich bestimmt. Das traditionell der grace kontrastierte vitium ist in der Kunsttheorie seit Plinius als der zu grosse Fleiss oder die sichtbare Kunst bekannt und den virtutes des "art caché" und der negligéance entgegengesetzt. Winckelmann aber lässt auf die Beschreibung Laokoons den Satz folgen:

"Allen Handlungen und Stellungen der Griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthesis nannten." p. 43

1) Tatsächlich hat W. auffällig vermieden, das mit der Grazie so eng verknüpfte Prinzip des aptum zu erwähnen. Der Grund liegt in dem für ihn bestehenden Gegensatz zwischen Ausdruck und Schönheit. Während Félibien aptisches Vermögen auch für die von Le Brun systematisch beschriebenen Leidenschaften bei Raphael konstatiert, findet W. die bienséance in der Grazie als "das eigenthümliche Verhältniss der handelnden Person zur Handlung: denn sie ist wie Wasser, welches desto vollkommener ist, je weniger es Geschmack hat; alle fremde Artigkeit ist der Grazie so wie der Schönheit nachtheilig." p. 158 Das steht im Aufsatz über die Grazie. Die Metapher vom Wasser ohne Geschmack wird aber in der GK auf das Charakteristikum der Schönheit, die "Unbezeichnung derselben" appliziert; die Schönheit "ist folglich eine Gestalt, die weder dieser noch jener bestimmten Person eigen" ist, "noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoosse der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird..." p. 150f

Der Begriff des Parenthyrsis stammt aus dem 3. Kapitel des Traktats "Peri Hypsus" und bezeichnet dort das vitium des Pathos am falschen Ort und Augenblick. Erst wo die Rede auf Raphael kommt, kontrastiert Winckelmann der virtus der "edlen Einfalt" das vitium der protogeneischen affectation:

"Alle diejenigen, welche zu diesen und andern Wercken Raphaels treten, in der Hoffnung, die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der niederländischen Mahler einen so hohen Preis geben; den mühsamen Fleiss eines Netschers, oder eines Dou, das elfenbeinerne Fleisch eines Van der Werff, oder auch die geleckte Manier einiger von Raphaels Landes-Leuten unserer Zeit; diese, sag ich, werden den grossen Raphael in dem Raphael vergebens suchen." p. 47

Die so begründete Vermutung, dass die Formel von der "edlen Einfalt und stillen Grösse" die Kennzeichen sowohl der simplicité du sublime als auch der simplicité gracieuse in sich zu vereinen bestimmt ist, wird von Winckelmann selbst bestätigt. In seinem "Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung"¹⁾ hat er die Formel einer Kritik unterzogen, die - obgleich wie die übrigen Einwände nur dazu gedacht, das Gemeinte in der Antwort auf das Sendschreiben umso effektvoller zur Geltung bringen zu können -, in der Tat zu einer bezeichnenden Revision Anlass gibt.

"Ich weiss nicht", schreibt Winckelmann im "Sendschreiben", "ob dasjenige, was in Raphaels Figuren der Begriff einer 'edlen Einfalt und stillen Grösse' in sich fassen soll, nicht viel allgemeiner durch die sogenannte 'Natur in Ruhe'... bezeichnet worden ist. Es ist wahr, diese Lehre giebt ein vorzügliches Kennzeichen der schönsten griechischen Werke; aber die Anwendung derselben bey jungen Zeichnern ohne Unterschied, würde vielleicht eben so besorgliche Folgen haben, als die Lehre einer körnigten Kürze in der Schreibart bey jungen Leuten, welche sie verleiten würde, trocken, hart und unfreundlich zu schreiben.(...) ...alle dergleichen Bilder werden Schildereyen von jungen Spartanern vorzustellen scheinen, die ihre Hände unter ihren Mantel verstecken, in der grössten Stille einhertreten, und ihre Augen nirgend wohin, sondern vor sich auf die Erde richten mussten." p. 82f

Der Hinweis auf den spartanischen Charakter des Stilideals trifft mehr als nur das Moment der Apathie. Denn Winckelmann entwickelt in den "Gedanken" auch das Ideal griechischer Körperschönheit ausschliesslich am Beispiel des Spartaners, des männlichen wie weiblichen. Der Einwand des "Sendschreibens" gibt die Gelegenheit zur Korrektur an dieser einseitigen Begründung. In der "Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung"²⁾ tritt gleichsam symbolisch

1) In der Folge = "Sendschreiben"

2) In der Folge = "Erläuterung"

neben die griechische Körperschönheit die Schönheit griechischer Sprache als einem Grenzphänomen zwischen Körper und Geist:

"Mich deucht, man könne auch aus der griechischen Sprache auf die Beschaffenheit ihrer Körper urtheilen.(...) p. 100 Wenn die Natur bey dem ganzen Baue des Körpers, wie bey den Werkzeugen der Sprache verfähret, so waren die Griechen aus einem feinen Stoff gebildet; Nerven und Muskeln waren aufs empfindlichste elastisch, und beförderten die biegsamsten Bewegungen des Körpers. In allen ihren Handlungen äusserte sich folglich eine gewisse gelenksame und geschmeidige Gefälligkeit, welche ein munteres und freudiges Wesen begleiteten." p. 102f

Erst hier beginnt Winckelmann, die charakteristischen Merkmale der Grazie¹⁾, die Biegsamkeit und Gefälligkeit in sein Konzept griechischer Schönheit einzufügen; erst jetzt tritt konkurrierend neben Sparta Athen:

"Dieser (graziöse) Begriff von der Natur der Griechen könnte dieselben vielleicht als Weichlinge vorstellen... Ich kann mich hierauf durch des Pericles Vertheidigung der Athenienser gegen Sparta, in Absicht ihrer Sitten, einigermassen erklären, wenn mir erlaubt ist, dieselben auf die Nation überhaupt (!) zu deuten: Denn die Verfassung in Sparta war fast in allen Stücken von der übrigen Griechen ihrer verschieden. 'Die Spartaner', sagt Pericles, 'suchen von ihrer Jugend an durch gewaltsame Uebungen eine männliche Stärke zu erlangen; wir aber leben in einer gewissen Nachlässigkeit, und wir wagen uns nichts desto weniger in eben so grosse Gefährlichkeiten...' p. 103

Nicht ohne gleichzeitig daran festzuhalten, dass "nach dem allgemeinen Begriff der 'Natur in Ruhe'... die Figuren vielleicht den jungen Spartanern des Xenophon ähnlich werden" könnten, ergänzt Winckelmann dennoch den Begriff der "edlen Einfalt und stillen Grösse" um das der Grazie eigene Moment des Reizenden:

"Die Erfahrung selbst kann ohne Betrachtung des hohen Ausdrucks in den Gesichtern des Raphaels Wahrheit und Schönheit finden und lehren. Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen,

1) Auf die Anlehnung Winckelmanns und der deutschen Klassik an den höfischen Graziebegriff hat vor allem Burger, *Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik*, hingewiesen. Richtig ist auch die Beobachtung Burgers, dass dieses Ideal wesentlich durch die Rhetorikrezeption tradiert worden ist. Dass allerdings die Bemerkung: "Winckelmanns 'edle Einfalt' ist mit der 'Nachlässigkeit' (= dem höfischen Ideal der sprezzatura, C.H.) nicht ganz identisch, gehört aber ins gleiche Wortfeld." p. 223 der komplexen Bedeutung des Schlagwortes nicht ganz gerecht wird, versuchen unsere Ausführungen zu zeigen.

wenn es durch eine gewisse überdenkende Mine etwas ernsthaftes erhält.(...) Alle Reizungen erhalten ihre Dauer durch Nachforschung und Ueberlegung, und man sucht in das verborgene gefällige tiefer einzudringen. Eine ernsthaft Schönheit wird uns niemals völlig satt und zufrieden gehen lassen; man glaubt beständig neue Reizungen zu entdecken: und so sind Raphaels und der alten Meister ihre Schönheiten beschaffen..." p. 115

Der Versuch Winckelmanns in diesen drei ersten Schriften zwei der Bildkunsttheorie unter den Namen *grandeur* und *graceur* durchaus vertraute Stil Kategorien in einer Formel¹⁾ zusammenzufassen, ist in der Folge nicht durchgehalten worden, ohne deshalb an Idealität zu verlieren. Schon zwei Jahre später schickt er an den Vater seines späteren Freundes Stosch einen Versuch über den Begriff der *Grazie*, in dem diese Einheit bereits preisgegeben und - was Schiller ihm später vorwerfen sollte - *Grazie* zwiefach definiert ist:

-
- 1) Wohl als erster hat Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, auf die Vorläufer der Formel hingewiesen, ohne allerdings die Abhängigkeit der bild- von der wortkunsttheoretischen Terminologie zu berücksichtigen, die vermutlich auch für den von B. vorwiegend zitierten Shaftesbury zutrifft. Unverständlich bleibt vor allem die These B's, dass erst die winckelmannsche Prägung eine seelische Dimension einbeziehe: "Bei keinem Kunsttheoretiker vor W. wird der Ausdruck der antiken oder anderer Kunstwerke (auch nicht bei den Gemälden Raffaels) aus einem einheitlichen Zustand der Seele gedeutet, als dessen Wirkung W. den Ausdruck von Einfalt und Grösse bezeichnet. Solches seelisches Dasein bleibt ihnen fremd." p. 60

Dass das "seelische" *Apathos* im wortkunsttheoretischen *simplicité*-Konzept eine entscheidende Rolle spielt, haben wir gezeigt. Winckelmann entdeckt nichts Seelisches, sondern die Affinität des *Apathos* zum Statuarischen.

Wenn Baumecker ferner meint, dass W. aus dem Wissen "um das oberste Gesetz griechischen Geistes, griechischer Kunst überhaupt, das der Geformtheit und Einheit... den Satz der edlen Einfalt und stillen Grösse auch für die griechische Sprache" gebrauchte, so macht sich die fehlende Differenzierung im Begriff verfälschend bemerkbar, denn gerade das Beispiel der griechischen Sprache hat ergänzende Funktion und bringt die Merkmale der *simplicité gracieuse* in die Einfalt des *Apathos* ein.

Wichtige Hinweise gibt ferner Fontius, Winckelmann und die französische Aufklärung. Fontius verweist richtig auf die Vorläufer Boileau, Fleury, Fénelon, Rollin und die Lehre vom *sermo humilis*; er differenziert aber auch nicht zureichend, sondern identifiziert den Sammelbegriff der *noble simplicité* mit dem klassischen Stilwillen - obwohl gerade die Lehre vom *sermo humilis* und der *simplicité du sublime* eine dem klassischen Prinzip fremde Tendenz zum Inaptischen (im rhetorischen Sinne) zeigen.

"Die eine ist wie die Himmlische Venus, von höherer Geburth, und von der Harmonie, dem Ursprung und Mutter aller Schönheit entsprungen und gebildet, daher ist sie beständig und unveränderlich ... Die andere ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen; sie ist eine Tochter der Zeit... Diese lässt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf sie werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene aber scheint sich selbst genugsam und biethet sich nicht an, sondern will gesucht werden... Mit den Weisen allein unterhält sie sich und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich. ... sie ist es, welche in den Gesichtern der Niobe und ihrer Töchter herrschet. Diese sind Schönheiten, welche bis zur Unempfindlichkeit erhaben worden und fast uncörperliche Ideen, die nur den Geist, welcher in eine stille Betrachtung versenckt wird, beschäftigen." Briefe I p. 312 1)

Trotz dieser doppelten Definition: die Wahl des einen Begriffs Grazie bekräftigt das Interesse Winckelmanns, das Moment der Apathie mit dem des Reizenden zusammenzudenken. So wird auch im Aufsatz für die "Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften" "Von der Grazie in den Werken der Kunst" (1759) diese Unterscheidung nicht explizit aufgenommen - freilich nicht zuletzt auch deshalb, weil die Kontrastierung von Antike und Moderne einen einheitlichen Stilbegriff für das antike Ideal erforderlich zu machen schien. Implizit jedoch nimmt schon der erste Satz auf die Doppelung Bezug: "Die Grazie ist das vernünftig gefällige"; und in der Folge wird sie manifest:

Als einziger hat, soweit ich sehe, Stammler das Thema monographisch behandelt in seinem Aufsatz "Edle Einfalt". Aber auch bei ihm verfälscht eine vorschnelle Fixierung des Begriffs den Ansatz der Quellenforschung. So etwa zitiert er ein Gedicht von Uz

Wie lang hat meine Muse schon
Die Witz und edle Einfalt ehret
Am blumenvollen Helikon
Den Musen Griechenlands begierig zugehört!

ohne die Zusammenstellung von Witz und edler Einfalt erstaunlich zu finden. Ueberhaupt liefert Stammler, der anstelle eine Analyse der kunsttheoretischen Begriffe eine kurze Geschichte des deutschen Wortes "edel" setzt (warum?), mehr Material für einen anakreontischen Einfaltsbegriff als für den winckelmannschen. Eine Begriffsgeschichte unter diesem Aspekt - die freilich wünschenswert wäre -, hätte vor allem die Rezeption der simplicité gracieuse bei Wieland zu berücksichtigen und die spezifische Verbindung mit der griechischen Antike, genauer: mit der durch Ovid vermittelten griechischen Antike.

1) Zitiert wird nach der vierbändigen Ausgabe Berlin 1952-57

(1) "Sie ist fern vom Zwange und gesuchten Witze; aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiss, die Natur in allen Handlungen, wo sie sich nach eines jeden Talent zu zeigen hat, auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. (2) In der Einfalt und in der Stille der Seele wirket sie, und wird durch ein wildes Feuer und in aufgebrachtene Neigungen verdunkelt." p. 157

Erst 1764 in der "Geschichte der Kunst"¹⁾ veröffentlicht Winckelmann jenes im Brief an Stosch entwickelte Konzept vom Unterschied zwischen hoher und gefälliger, stiller und leichter Grazie, denn erst jetzt wird die - ebenfalls schon 1757 konstatierte - Zweigipfligkeit des griechischen Kunstideals epochal begründet: als Differenz zwischen dem höchsten und dem schönsten Stil.

Das plastische Modell dieser bis zur Reise nach Rom im Grunde nur theoretisch vorgestellten idealen Einheit fand Winckelmann in den Statuen des Belvedere, deren Beschreibung er auch seine erste römische Schrift zu widmen gedachte; speziell aber in der Statue des Apoll. Im ersten Entwurf werden-durchaus kritisch-Besonderheiten beschrieben:

"Der gantze Leib ist ziemlich breit: die Hüften sind fast stärker als sie in einem geschlancken Mann seyn solten, und sind fast ein wenig weibisch" und: "Die Schenckel sind stark aber fast ein wenig gar zu rund" und: "Die Beine sind von der herrlichsten Form obwohl ein wenig rund in ihrem Umkreise" und: "Das innere der Antiquen Hand ist nicht gar schön, weil die Linien gar zu rund von einer Stärcke durchgehen";

Besonderheiten, die erst im Schlusssatz ausdrücklich positiv bewertet werden:

"Es ist bei den Alten ein allgemeiner Gebrauch gewesen, die schönen und zarten Gottheiten nicht nach der Wahrheit so vil als nach der Idee zu machen. Denn mehrentheils sieht man die Arme und Beine viel runder auf denselben als in der Natur. Sie haben vermieden das sehnigte Fleisch anzumerken und haben die Fügungen der Glieder fast als ohne Sehnen gemacht, ohne Zweifel um dadurch eine grössere Zärte und Schönheit auszudrücken. Da über dieses die Sehnen und starke Muskeln Theile sind so gleichsam der Menschlichen Nothdurft zugehören." p. 272

1) In der Folge = GK zitiert wird nach der Ausgabe Dresden 1764

Man weiss, welche Mühe sich Winckelmann mit der Beschreibung des Apoll gegeben hat, und dass ihm diese Statue als Inbegriff des Schönen galt¹⁾. Die in diesem Entwurf sich andeutende Fixierung auf ein hermaphroditisches Schönheitsideal, als der physischen Entsprechung jenes Ideals einer Einheit von männlicher Stärke und weiblicher Weichheit hat Winckelmann erst in der GK thematisiert. Die geschlechtliche Symbolik jedoch ist nur eine Variante des für das gesamte kunsthistorische Denken Winckelmanns charakteristischen Versuchs einer Synthesis von laokoonitischer Apathie und raphaelitische Grazie²⁾. Eine mythologische Variation findet sich im ersten Entwurf der Pariser MSS, wenn Winckelmann die Schönheit des Apoll zwischen - und damit im dialektischen Sinne: über - die Majestät eines Jupiter und den Reiz eines Bacchus stellt; eine mythologische Variation liefert auch jene Fassung der Herkulesbeschreibung, die Winckelmann in die GK aufgenommen hat, wenn er Macht und Leichtigkeit in der mythologischen Geschichte des Herkules selbst findet:

"Die mächtig erhabene Brust bildet uns diejenige, auf welcher der Riese Geryon erdrückt worden, und in der Länge und Stärke der Schenkel finden wir den unermüdeten Held, welcher den Hirsch mit ehernen Füßen verfolgte und erreichte..." GK p. 369

Eine kunsttechnische Variation und Erklärung schliesslich liefert der dritte Entwurf des Florentiner MS, wenn der "grosse Verstand des Künstlers" darin gesehen wird, dass er:

"ob er schon die Grossheit und Stärke (des Herkules) zu seinem Ziel gehabt, dennoch die Wahrheit und Leichtigkeit nicht vergessen welches ein Fehler gewesen wäre, in welchen auch grosse Leute gefallen seyn, wie der Kenner so Michel Angelo Wercke mit wahrer Einsicht zu beschauen weiss, ansehen kan. Denn Michel Angelo hat auch grosse und mächtige Körper vorgestellt, aber auf eine solche Weise, dass wenn sie auch das Leben annehmen könnten, so würden sie sich dennoch nicht regen können; weil ihre Glieder und Gebeine dermassen mit feisten Muskeln erfüllet, dass sie scheinen

-
- 1) cf. dazu besonders Zeller, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere.
 - 2) Aufschlussreich für die Beziehung zur französischen Kunsttheorie ist die Terminologie des Briefes an Stosch vom Herbst 1756, wo es von Apoll heisst: " Cette Statue exprime tout d'un coup la delicatesse et la puissance de ce Dieu..."

nur zu der einzigen Action erschaffet zu seyn. Deswegen hätte Michel Angelo wohl einen Herkules machen können, der so starck geschienen wie dieser, aber er würde nie einen Gott bedeutet haben. Er hätte wohl den Herkules vorgestellt, den den Himmels-Cirkel tragen sollen, aber nicht zu gleicher Zeit den Hirsch mit Hörnern von Ertz im Laufen einholen können." p. 284f

Der hier beschriebene Gegensatz von Ein- und Vielseitigkeit erinnert an einen traditionellen Topos der Epideixis auf die Antike. Wir haben gesehen, dass in der Rezeption der rhetorischen Antike dieser Gegensatz ein Standardargument der Parallelen zwischen Cicero und Demosthenes ist. Schon der Anonymus veranschaulicht ihn im Vergleich zwischen dem Pentathleten und einem nur in einer Disziplin geschulten Kämpfer; ein Gleichnis, welches auch André Dacier in seiner Uebersetzung der Plutarchischen Parallelen - die Winckelmann bereits 1747 begeistert als Lektüre empfiehlt -, auf Cicero und Demosthenes anwendet¹⁾.

Winckelmann hat diesen Gegensatz - der übrigens schon in der "Querelle" auch als Gegensatz von bürgerlicher und aristokratischer Ideologie fassbar wurde -, sowohl auf das Verhältnis von Antike und Moderne, als auch auf das Verhältnis des hohen zum schönen Stil appliziert:

"Ueberhaupt stelle man sich die Figuren des hohen Stils gegen die aus dem schönen Stile vor, wie Menschen aus der Helden Zeit, wie des Homerus Helden und Menschen, gegen gesittete Athenienser in dem Flore ihres Staats. Oder um einen Vergleich von etwas Wirklichen zu machen, so würde ich die Werke aus jener Zeit neben dem Demosthenes und die aus dieser nachfolgenden Zeit neben dem Cicero setzen: der erste reisst uns gleichsam mit Ungestüm fort; der andere führet uns willig mit sich: jener lässt uns nicht Zeit, an die Schönheiten der Ausarbeitung zu gedenken; und in diesem erscheinen sie ungesucht, und breiten sich mit einem allgemeinen Licht aus über die Gründe des Redners." GK p. 228f

1) Winckelmann an Bülow (Entwurf) Sommer 1747: "Ich wüsste Ihnen zum Lesen kein besser Buch vorzuschlagen, als Me Dacier Vies illustres de Plutarque." cf. auch "Le Sublime" ed. H. Lebègue. Der Anonymus vergleicht hier Demosthenes mit Hyperides: "Sa (des Hyperides) diction est plus variée de ton, ses talents plus nombreux; il se place pourtant presque toujours au-dessous de la perfection tel le pentathlete qui, dans la lutte pour le premier prix, inférieur aux autres athlètes, est le premier sur les amateurs!" p. 48 Zum Vergleich bei Dacier cf. p. 56 dieser Arbeit.

Vielseitigkeit, genauer: Vieldeutigkeit erscheint schon in den "Gedanken" als Indifferenz im Sinne der Apathie, der die eindeutige Leidenschaft als moderner Parenthysis kontrastiert wird. Diese semantische Qualität der "Natur in Ruhe" wird später von Winckelmann "Unbezeichnung" (indefinita) genannt¹⁾ und der Gegensatz: das Kennzeichnende; und es ist aufschlussreich, dass gerade diese Unbezeichnung am Laokoon das "Edle" ausmachen soll:

"Kentlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; gross aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit... Im Laocoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthysis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in Eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war." p. 44

Die bis an die Grenze der Austauschbarkeit reichende Verwandtschaft zwischen dem beginnenden hohen und dem modernen Stil Michel Angelos zeigt nun aber, welche Umdeutung das Ideal einer Einheit von grandeur und grace bei Winckelmann erfahren hat. Wenn es von den Vorläufern des hohen Stils heisst:

"Die Eigenschaften dieses ältern Stils waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst, und führten diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck: denn in der Härte von jenem offenbaret sich der genau bezeichnete Umriss, und die Gewissheit der Kenntnis, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt. Auf eben diesem Wege würde die Kunst in neueren Zeiten, durch die scharfen Umrisse und durch die nachdrückliche Andeutung aller Theile vom Michael Angelo, zu ihrer Höhe gelangt seyn, wenn die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären..." GK p. 222

so werden die vitia der Moderne: Strenge, Einseitigkeit, Arbeit als Bedingung und auch zeitliche Voraussetzung des schönen Stils sichtbar. Michel Angelo ist ein Anfang; er bedeutet Kunst noch im Sinne der Arbeit und Technik und ist auch in diesem Sinne "nur zu der einzigen Action erschaffen"²⁾. Der modernen Kunstentwicklung fehlt jenes Stadium, in welchem der Künstler des Herkules

1) Diese Semantik gilt auch für die Darstellung des Schönen: "Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern, und fortgeführt niemahls einen Cirkel beschreiben..." GK p. 152

2) cf. aus GK: "Aus den geraden Linien der ersten Bildungen, bei welchen die Aegypter blieben, lehrte die Wissenschaft die etrurischen und griechischen Künstler herausgehen. Da aber die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht und, als auf richtige strenge Regeln gebauet, mit einer genauen und

neben "Grossheit und Stärke" auch "Leichtigkeit und Wahrheit" darzustellen verstand; es fehlt gleichsam das Resultat, der Erfolg der Arbeit¹⁾. Nicht also die idealische Einheit von grandeur und grace, sondern die Einheit der Entwicklung im Verhältnis von vitium und virtus steht von hier aus zur Debatte. Winckelmann selbst hat dieser Abfolge ein Symbol geschaffen, welches in Schillers geschichtsphilosophisch-ästhetischer Spekulation voll ausgewertet werden sollte, aber - und das mag bezeichnend sein -, nie ausgewertet wurde: das Symbol des Herkules. "Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner Idylle sein", schreibt Schiller 1795 an Humboldt, und gemeint ist mit dieser Idylle das moderne, "sentimentalische" Gegenstück zur naiven Dichtung der Antike.

Keine andere Beschreibung hat Winckelmann so oft umgearbeitet und keine hat zur Bildung des Symbolbegriffs so viel beigetragen, wie die des Herkules. Das Kriterium für die Unterscheidung zwischen göttlichem und menschlichem Herkules ist nichts anderes, als das der modernen Kunst Michel Angelos angelastete vitium der Arbeit, der sichtbaren Anstrengung und ihrer körperlichen Zeichen: der Arbeit im buchstäblich herkulischen Sinne. Es ist das Fehlen jener "Theile der Menschlichen Nothdurft", die Winckelmann in dem Torso im Belvedere den vergöttlichten Herkules erkennen lassen: "so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend." Es mag Zufall sein, aber nichtsdestoweniger sinnvoller Zufall, dass von den drei Statuen, deren Beschreibung Winckelmann eigens veröffentlicht hat, die eine den zwar apathischen, aber immerhin

nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muss, so wurde die Zeichnung regelmässig, aber eckigt, bedeutend aber hart, und vielmahls übertrieben; auf eben die Art, wie sich die Bildhauerey in neuern Zeiten durch Michael Angelo verbessert hat,"

p. 10

- 1) "An diesem Sturze, welcher uns den Helden sitzend vorstellt, sind, wiewohl er ohne Kopf, Arme und Beine ist, nichtsdestoweniger die Merkmale der Stellung übrig geblieben, in welcher man ihn durch die Einbildung sich vorstellen muss: er hatte nämlich den rechten Arm über sein Haupt gelegt um ihn als ruhend nach allen seinen Arbeiten zu bilden, welche er sich ins Gedächtnis zurück zu rufen scheint und für welche ihm die Freuden der Liebe bei der Göttin der Jugend zur Belohnung geworden ist." p. 116 in "Vorläufige Abhandlung" der "Denkmale" ed. Eiselein Bd 7

leidenden Menschen Laokoon, die andere den Inbegriff des Schönen: den Gott Apoll, und die dritte den beides vereinigenden Halbgott Herkules zum Thema haben; und es ist bezeichnend, dass die Beschreibung des Torso von Fassung zu Fassung von mehr Geschichte, und das heisst: von mehr überwundener Arbeit berichtet, bis schliesslich die ganze Haltung des Herkules als die Stellung dessen definiert wird, der "mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten grossen Thaten wird beschäftigt gewesen seyn." GK p. 369 Diese zeitliche, ja psychologische Verknüpfung von virtus und vitium ist ein entscheidendes Novum in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung¹⁾. Die von Plinius, Vasari und noch von Félibien bevorzugte, isolierte Darstellung von Künstlerviten blieb in der Antithetik von virtus und vitium, gut und böse befangen und konnte allenfalls, nach dem Muster der Plutarchischen Viten, eine Verkörperung des einen oder andern in einem Künstler konstatieren. Die ungebrochen bis hin zu Winckelmann reichende Tradition des antithetischen Verhältnisses zwischen Raphael und Michel Angelo ist ein Beispiel solcher

-
- 1) Zu W's kunstgeschichtlichem Ansatz cf. den kritischen Beitrag von van der Grinten, *Enquiries Into* "History of Art-Historical Writing, und den panegyrischen von Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*. Beide Arbeiten bleiben zu allgemein. W's Plan, statt einer Geschichte ein "Lehrgebäude" zu liefern, ist an einen Stilbegriff geknüpft, der sich bei genauerem Hinsehen auf das genannte Schema von virtus und vitium reduzieren lässt. Von den vier Epochen der griechischen Kunst; der älteren, der hohen, der schönen und der Epoche des Verfalls sind eigentlich systembildend nur die ersten drei, die durch Aufteilung der älteren in den ägyptischen und den etruskischen Stil wiederum in vier, d.h. zwei Paare zerfallen. Auf den strengen und steifen Stil der Aegypter folgt der gewaltsame und übertriebene der Etrusker; beide Stilmerkmale treten, gemildert und von der manieristischen Selbstgesetzlichkeit zur Nachahmung zurückgeführt, als ruhiger hoher und leicht bewegter schöner Stil wieder auf. Diese Gliederung ist als nationale ein Dreischritt, der die griechische Kunst als dialektisch aus ägyptischer und etruskischer Kunst erwachsende Synthesis erscheinen lässt; als stilkritische aber - und das ist W's Ausgangspunkt -, entspricht sie der traditionellen Abgrenzung der stilistischen virtus von ihren vitiösen Extremen; so wie etwa Rapiin die vraie simplicité von secheresse und affectation abgrenzt.

Verkörperung von virtus und vitium, grace und affectation. Erst Winckelmann macht die Kunst eines Michel Angelo gleichsam zur Bedingung der Kunst eines Raphael und damit das vitium zur Bedingung der virtus:

"Das Heftige, das Flüchtige gehet in allen Menschlichen Handlungen voran"; heisst es schon in den "Gedanken", "das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt. Diese letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern; es ist nur grossen Meistern eigen: heftige Leidenschaften sind ein Vortheil auch für ihre Schüler." p. 44

Diese Darstellung entspricht formal der traditionellen Rechtfertigung des simplicité-Begriffs: sie beschreibt die "edle Einfalt" als Resultat. simplicité als Resultat - nicht als Anfang - war auch der Argumentation der Anciens geläufig: die Ueberwindung des Pathos, der ignorance ist bei Fleury ebenso Voraussetzung wie die Ueberwindung der affectation bei Fénelon. Während aber bei Fleury - dessen Kirchengeschichte Winckelmann für seine historischen Arbeiten beim Grafen Bünau zu lesen hatte - das überwundene Pathos zwar als sicheres Zeichen der noble simplicité gilt, wird solche Ueberwindung nicht ausdrücklich vorausgesetzt. Die religiöse simplicité bei Fénelon dagegen ist allererst im Durchgang durch die religiös verstandene affectation erreichbar. Wenn auch der Weg zur geistlichen Einfalt, wie er bei Fénelon sich abzeichnet, dem ursprünglich zum Theologen bestimmten Winckelmann in der pietistischen Form vertraut gewesen sein mag: die Annahme, dass seiner Periodisierung der Kunstgeschichte ein religiöses Modell zugrundeliege, ist nicht zu belegen. Seine Lösung liegt zwischen jenem konditionalen Verhältnis von Sünde und gläubiger Einfalt einerseits und dem antithetischen von virtus und vitium andererseits. Ihr liegt die - vielleicht typisch winckelmannsche - Umdeutung und Eingrenzung der affectation als Arbeit, der grace als Erfolg zugrunde; eben jene Umdeutung, die das Herkules-Symbol mythisch belegt.

Winckelmann hat das Wort von der "edlen Einfalt und stillen Grösse" weder auf den Torso noch auf Apoll angewandt; aber das Signum der "Natur in Ruhe", bei Laokoon und Niobe als Apathie und Unempfindlichkeit des Leidenden verstanden, zeigt sich auch in diesen schönen Figuren: als Friede und als ein "so ruhte er in den Armen der Hebe."

Das Adjektiv "einfältig" hat dagegen in der kunst-theoretischen Terminologie Winckelmanns eine genauer umrissene Bedeutung. Vorwiegend mit Bezug auf den Contour, den Umriss der Gestalt gebraucht, ist einfältig = einfach, gerade, bestimmt. Der einfältige Contour ist das letzte Zeichen für die Herkunft des schönen Stils aus der Härte und Anstrengung des hohen.

"Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig... Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, sowie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden; denn was in sich gross ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Grösse, wenn es unser Geist wie mit einem Blick übersehen und messen, und in einem einzigen Blick einschliessen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es sich uns in seiner völligen Grösse vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben." GK p. 149f

Damit ist die plastische Entsprechung zur rhetorischen simplicité du sublime¹⁾ umschrieben. Charakteristisch ist das Fehlen jeder "persuasio"; die erhabene Einfalt ist keine simplicité des movere, die Ueberredung und Kongenialität mit einem Schlage "comme une foudre" bewirkt. Nur weil das Erhabene kraft seiner Einfalt "wie mit einem Blick übersehen" werden kann, nur durch die so erreichte "Begreiflichkeit" wird "unser Geist... zugleich mit erhaben."

Abgesehen von der technischen Bedeutung des Terminus "erhaben" im Sinne von "erhobener Arbeit" im Relief - ist der Begriff des Erhabenen und einfältig Erhabenen bei Winckelmann mit dem simplicité-Konzept der Anciens in der Tat nur durch das herrschende Moment der Apathie verwandt. Das Stichwort von Einheit und Mannigfaltigkeit weist auf eine der rhetorischen Begriffsbildung unbekannte, der Malerei wie auch der deutschen Aesthetik aber vertraute Verwandtschaft des Erhabenen mit dem Schönen, von der noch zu sprechen sein wird.

1) In seinem "Essai sur la Théorie de la Peinture" (1728) hat Richardson sen. das boileausche sublime auf die Malerei zu übertragen versucht: "Il est vrai, qu'on n'applique pas ordinairement ce Terme à notre Art, mais on l'auroit fait, sans doute, si la connoissance en eut été plus générale, & qu'on eut traité autant que de l'Ecriture.(...) Je dis donc, qu'à cet égard le Sublime consiste dans les Idées les plus grandes & les plus belles, soit qu'elles soient corporelles ou non, lorsqu'elles nous sont communiquées de la maniere la plus avantageuse." p.201 Obwohl Richardson die rhetorische simplicité du sublime ausführlich bespricht, geht also dieses Attribut nicht in den bildkunsttheoretischen Begriff ein.

Sinnreiche Einfalt (Allegorie)

In Winckelmanns Lebenswerk lassen sich zwei Interessenschwerpunkte unterscheiden: das Interesse für die Plastik ist durchgängig von einem Interesse für die Allegorie begleitet. Mögen auch die Andeutungen in den "Gedanken" von dem Malerfreund Oeser angeregt worden sein; schon in den "Erläuterungen" ist der Allegorie breiter Raum gewidmet, und der Schlusssatz der "Gedanken":

"Der Pinsel, den der Künstler führet, soll in Verstand getunckt seyn... Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt..." p. 59

findet sich als heuristischer Grundsatz auch des Umgangs mit der Plastik. Das Interesse für die Allegorie, ihre kunsthistorische Deutung, setzt nun aber Erudition voraus. Schon bei einer seiner ersten römischen Arbeiten, der Beschreibung der geschnittenen Steine des Stossischen Museums, musste Winckelmann diese Gelehrsamkeit unter Beweis stellen; und Gelehrsamkeit im Sinne von Erudition - nicht Bildung im spezifisch deutschen Sinne - dokumentiert auch jener von der Kritik allgemein schlecht beurteilte "Versuch einer Allegorie" von 1766¹⁾. Die beiden ersten römischen Arbeiten: die Beschreibung der Statuen im Belvedere und die der geschnittenen Steine zeigen so in nuce die beiden konkurrierenden Formen winckelmannscher Hermeneutik: die einführende und die erklärende, diese spezifisch bildkunsttheoretisch, jene wortkunsttheoretisch²⁾ orientiert. Entsprechend kennt Winckelmann neben der plastischen auch eine "allegorische Einfalt". So heisst es im "Versuch":

1) In der Folge = "Versuch"

2) Zu dieser wortkunsttheoretischen Orientierung gehört auch das Interesse W's, zugleich mit der Deutung der Plastik auch Textkritik zu treiben. Kaum eines seiner grösseren Werke bleibt ohne eine Bemerkung wie "Ich gebe in dieser Schrift zugleich neue Erklärungen von dunklen, oder schweren Stellen alter Scribenten" (An Heyne 16.2.66) - ein Anliegen, das folgende Bemerkung an Genzmer als ein sehr persönliches erkennen lässt: "was macht der Inspektor Schnackenberg? (aus Seehausen) Wird er noch behaupten, wie er gethan, dass ich keinen einzigen Lateinischen Dichter verstehe, nachdem ich so viel Lateinische und Griechische Dichter erklärt und verbessert habe?" 10.3.66

"Die Einfalt bestehet in Entwerfung eines Bildes, welches mit so wenig Zeichen als möglich ist, die zu bedeutende Sache ausdrückt, und dieses ist die Eigenschaft der Allegorie in den besten Zeiten der Alten. In späteren Zeiten fieng man an viele Begriffe durch eben so viel Zeichen in einer einzigen Figur zu vereinigen, wie die Gottheiten sind, die man Panthei nennet, welche die Attribute aller Götter beygelegt haben. Die Einfalt ist in Allegorien wie Gold ohne Zusatz, und der Beweis der Güte derselben, weil sie alsdenn viel mit wenigem erklären..." p. 30

Winckelmann nennt hier Einfalt, was sonst bei ihm Kürze¹⁾ heisst. In dem frühen, noch aus der Seehausener Zeit stammenden Entwurf "Vom mündlichen Vortrag der neueren Geschichte" steht:

"Ein Gesetz aber welches den mündlichen Vortrag insbesondere angehet, enthalten die Worte des Römischen Redners 'Nichts ist in einer Geschichte angenehmer als eine erleuchtete Kürzte'. Ausführliche Berichte gehören vor grosse Geschichtsschreiber. Auf diesen Grund ist die Lehre gebauet, welche jemand, eine Erzählung angenehm zu machen, giebt, nemlich nur mit halben Worten zu erzählen, und diese wohl verstanden und weisslich angewandt, wird auch hier selten triegen.(...) Man bilde sich ein, man rede gegen Personen, die der Geschichte nicht unkundig sind und nicht sowohl Unterricht, als vielmehr eine Erinnerung ihrer Kenntnisse wünschen." p. 24

In seinen Briefen hat Winckelmann immer wieder von der "pura et illustra brevitatis" als dem ihm eigenen Stilideal gesprochen. Das

1) Dem Aufsatz Horst Rüdigers "Pura et illustra brevitatis" fehlt die für die Begriffsgeschichte unentbehrliche Unterscheidung zwischen ökonomischer und emphatischer brevitatis. Erstere ist traditioneller Topos der Rhetorik, sie entspricht dem "dire ce qu'il faut dire" und betrifft das Verhältnis von Thema und elocutio bzw. dispositio. Ihr Gegensatz ist der superflu. Die emphatische brevitatis entspricht dagegen der simplicité précieuse dem sog. nachdrücklichen oder zierlichen Sprechen, wie es in den deutschen Barockpoetiken und jenen aus der "galanten" Epoche genannt wird. Sie betrifft das Verhältnis von Hörer und Sprecher; es ist die Kürze des "viel zu denken Gebens", des Bedeutungsüberschusses. Der von W. so gern gebrauchte Begriff des Körnigten - Rüdiger weist darauf hin -, und der "körnigten Kürze" meint die emphatische brevitatis. Auch Meier gebraucht den Terminus körnigt in diesem Sinne und synonym mit conceptus praegnans. Begriffsgeschichtlich wird man das Attribut des "körnigten" in die manieristische concetti-Theorie einzustellen haben, in die Metaphorik des acumen. Harsdörffer beschreibt die Wirkung des Emblems gerne als etwas, das "einen Stachel hinterlässt" und auch Bouhours verlangt für die gute Devise "quelque chose qui pique". Das ist der wortkunsttheoretische Begriff des Reizenden, auf den auch Winckelmann zurückgreift. cf. die folgenden Seiten dieser Arbeit.

ist nicht nur als Reaktion auf den Ueberfluss am langatmigen deutschen und französischen Gelehrtentraktaten zu erklären. Das Ideal des "viel mit wenig Sagens" ist vielmehr, wie die eben zitierten Sätze belegen, mit dem Anspruch auf ein gebildetes Publikum und der Zugehörigkeit zu diesem verknüpft. Eben dieser Anspruch unterscheidet das brevitats-Ideal Winckelmanns von jener "brevitas absoluta", die der deutsche Aesthetiker Baumgarten für die Dichtung verlangt hatte. Nicht jene verhältnismässige Kürze, die das Thema ohne ein überflüssiges Wort abhandelt - also nicht die simplicité des "dire ce qu'il faut dire" -, sondern jene unverhältnismässige brevitats der Anspielung und zu ergänzenden Andeutung - der simplicité précieuse - ist von Winckelmann gemeint.

Nun gibt aber Winckelmann dieser Interaktion von Autor und Publikum schon in der "Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst" (1759) eine andere, der inzwischen gewonnenen hermeneutischen Position entsprechende Deutung:

"Denn wie es schwerer ist, viel mit wenigem anzuzeigen, als es das Gegentheil ist, und der richtige Verstand mit wenigem mehr als mit vielem zu wirken liebet; so wird eine einzelne Figur der Schauplatz aller Kunst eines Meisters seyn können. (...) Der Stolz in dem Gesichte des Apollo äussert sich vornehmlich in dem Kinn und in der Unterlefze, der Zorn in den Nüsten seiner Nase, und die Verachtung in der Oeffnung des Mundes; auf den übrigen Theilen dieses göttlichen Haupts wohnen die Grazien und die Schönheit bleibt bey der Empfindung unvermischt und rein wie die Sonne, deren Bild er ist. (...) Diese Schönheiten in einem einzigen Drucke (=Ausdruck) sind wie ein Bild in einem Worte bey Homer; nur der kann sie finden, welcher sie kennt." W p. 150

und wenig später heisst es noch einmal:

"Das Schöne bestehet in der Mannigfaltigkeit im Einfachen: dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat." p. 152

Zwischen den "Gedanken vom mündlichen Vortrag" und der "Erinnerung" liegen die ersten einführenden Beschreibungen der Belvedere-Statuen, liegt also die erste unmittelbare Konfrontation mit antiker Plastik. Die hier praktizierte Hermeneutik gipfelt in jenem Satz der Apollo-Beschreibung:

"Mit Verehrung angefüllt schien sich meine Brust zu erweitern und aufzuschwellen. Ich nahm durch eine mächtige Rührung, die mich über mich selbst hinaussetzte einen erhabenern Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen..." p. 273

Es ist der hier beschriebene Akt der Kongenialisierung, der das tertium comparationis zwischen einfühlendem und eruditivem Verstehen sichtbar werden lässt; den charakteristischen Zirkel des: nur der findet, der das Gesuchte schon kennt; oder wie Winckelmann in Anspielung auf das Bibelwort formuliert:

"... nähere dich zu den Werken des Alterthums, in Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen. Aber du musst dieselbe mit grosser Ruhe betrachten; denn das viele im wenigen und die stille Einfalt wird dich sonst unerbauet lassen, wie die eilfertige Lesung des ungeschmückten grossen Xenophon." p. 150f

Wie selbstverständlich sich für Winckelmann die Einheit von eruditiver und einfühlender, plastischer und allegorischer Hermeneutik darstellt, belegt die kleine, dem livländischen Freund von Berg gewidmete Schrift "Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen". Neben dem bis aufs äusserste getriebenen Kongenialitätspostulat: dass nur der schöne Mensch auch das Schöne erkennen könne, fordert Winckelmann einen "inneren Sinn", der "fertig, zart und bildlich seyn" solle:

"Zart muss dieser Sinn... mehr, als heftig seyn,... Alle heftigen Empfindungen gehen über das Mittelbare hinweg zum Unmittelbaren, da das Gefühl hingegen gerührt werden soll, wie ein schöner Tag entstehet, durch Anmeldung einer lieblichen Morgenröthe. (...) Auch in dieser Betrachtung scheint das Alterthum ihre (!) Gedanken in Bilder eingekleidet zu haben, und verdeckte den Sinn derselben, um dem Verstande das Vergnügen zu gönnen, mittelbar dahin zu gelangen." p. 219

Wie ist diese Winckelmann eigentümliche Kontamination von Empfindung und Erklärung zu verstehen¹⁾? In einem Versuch, die Allego-

1) Sie ist W. eigentümlich, aber nicht ohne Vorbild. Der bei W. häufig auftretende Begriff des Zarten oder Zärtlichen stellt sich hier wohl am deutlichsten als Uebersetzung von *delicatesse* heraus, denn auch Bouhours hatte die *delicatesse* der *pensées ingénieuses* im amourösen Sinne mit der Verschleierte Schönen verglichen. In der Deutung W's ist der Vergleich verschwunden, *comparatum* und *comparandum* sind selbständig wirklich; genauer: an die Stelle von Schleier und schönem Gesicht tritt das Verhältnis von Körper und Geist bzw. Seele, wie es die griechische Allegorie "in ihren besten Zeiten" kennt:

"Endlich, da unter den Griechen die Weisheit anfieng menschlicher zu werden, und sich mehreren mittheilen wollte, that sie

rie analog zur Plastik epochal zu bestimmen, stellt Winckelmann folgendes Schema auf: waren die ägyptischen und etruskischen Allegorien durch Dunkelheit und Verrätselung charakterisiert, so nahmen die Griechen,

"welche mehr Witz und gewiss mehr Empfindung hatten, ... nur diejenigen Zeichen von jenen an, die ein wahres Verhältniß mit dem Bezeichneten hatten, und vornehmlich welche sinnlich waren: ihren Göttern gaben sie durchgehends menschliche Gestalten." p. 121

Der Begriff des Witzes nun weist direkt auf die deutsche Aesthetik zurück, ist doch die Form der allegorischen Einfalt: das "viel mit wenig Sagen" gerade dort mit dem Begriff des Witzes assoziiert. Wie die Aesthetik des bel esprit die Erfindung der "pensée ingenieuse" zum Gegenstand hat, so die deutsche Aesthetik die Erfindung des "sinnreichen Ausdrucks" durch Witz und Scharfsinn. In den 1748-50 erschienenen "Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften" definiert Meier den sinnreichen Ausdruck (conceptus praegnans) folgendermassen:

"Dergleichen Begriffe, die gleichsam trüchtig sind, verursachen das Körnichte in unsern Gedanken. So ofte man dieselben überdenkt entdeckt man was neues in ihnen, welches man vorher noch nicht wahrgenommen, und man muss gleichsam in der Geschwindigkeit einen weitläufigen Commentarium über sie machen. Indem sie uns vieles mit einmahl vorstellen, so geben sie uns eine weite Aussicht." § 125

In Anlehnung an dieses Theorem stellte Winckelmann schon in den "Erläuterungen" folgendes Ideal einer Allegorie auf:

"Eine jede Idee wird stärker, wenn sie von ein oder mehreren Ideen begleitet wird, wie in Vergleichen, und umso viel stärker je entfernter das Verhältniß von diesen auf jene ist: denn wo die Aehnlichkeit derselben sich von selbst darbiethet... erfolgt keine Verwunderung. Das Gegentheil ist dasjenige, was wir Witz und was Aristoteles unerwartete Begriffe nennet: er fordert eben dergleichen Ausdrücke von einem Redner. Je mehr unerwartetes man in einem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es; und beides erhält es durch die Allegorie..." p. 120

die Decke hinweg, unter welcher sie schwer zu erkennen war, sie blieb aber verkleidet, doch ohne Verhüllung, so dass sie denen, welche sie suchten und betrachteten kentlich war, und in dieser Gestalt erscheint sie bey den bekannten Dichtern, und Homerus war ihr höchster Lehrer..." Versuch p. 7

Die "Erläuterungen" betonen insgesamt mehr als die "Gedanken" das Gefällige der griechischen Kultur, die attische Grazie; ja Winckelmann will noch zu seiner Zeit an den Einwohnern Attikas "einen sehr feinen Witz und eine Geschicklichkeit zu allen Unternehmungen" bemerken. Die sich hier andeutende Verbindung, ja Synonymität von Witz und Grazie wird in jenen Sätzen, mit denen Winckelmann ausdrücklich auch Reizendes in den Gesichtern der raphaelschen Figuren konstatiert, evident:

"... man sucht in das verborgene gefällige tiefer einzudringen. Eine ernsthafte Schönheit wird uns niemals völlig satt und zufrieden gehen lassen; man glaubt beständig neue Reizungen zu entdecken..." p. 115

Diese Sätze belegen, dass Winckelmanns Begriff des Reizenden nicht primär bildkunst- sondern wortkunsttheoretisch fundiert ist. Die Linie des Reizes, von Hogarth im Unterschied zur Schönheitslinie definiert, spielt mindestens in diesen frühen Schriften keine Rolle. Stattdessen rezipiert Winckelmann zusammen mit der deutschen Aesthetik jenes Kernstück aus der Stilistik des bel esprit: das "découvrir toujours de nouvelles graces" und erhebt es zum Merkmal des Reizenden in der plastischen Grazie und damit auch der "edlen Einfalt".

Dieser Gedanke ist nicht ganz neu. W. Stammler hat auf eine Stelle in Justus Mörsers "Versuch einiger Gemälde von den Sitten unserer Zeit" (1746) aufmerksam gemacht, die in der Tat die Verbindung von edler Einfalt und witziger Grazie vorwegzunehmen scheinen - wenn man sie im Zusammenhang zitiert:

"Alle Stücke der Kunst gefallen nicht so lange als die Werke der Natur. Warum? Die Kunst ist endlich, und folglich sind ihre Werke übersichtlich. Die Natur hingegen arbeitet nach einer unendlichen Menge von Regeln... Hieraus ist der wahre Begriff der edlen Einfalt zu bestimmen. Nicht der Mangel der Kunst, sondern die unendliche Menge heimlicher Kunststücke (= art caché!), so die Natur anwendet, ergiebet ihr Wesen, welches darzu ewig gefallen wird, weil ein endlicher Verstand täglich etwas bei ihr antreffen muss, so ihn durch den Schmuck der Neigkeit auf eine angenehme Art kitzelt. Die Sinnen richten sich nach dem Verstand.(...) Folglich wird einer gar bald seine Neigung ohne Nahrung sehen, der bloss das Aeusserliche betrachtet. Der Verstand kann täglich etwas Neues hervorbringen; folglich können seine Schönheiten nicht auf einmal geerntet werden, sondern er schafft täglich etwas, welches uns durch seine Neuigkeiten reizet. Eine Neigung also, die sich auf innerliche Schönheit senket"

kann unveränderlich sein." p. 167 ¹⁾

Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte der "edlen Einfalt" in Deutschland vor Winckelmann ausführlich darzustellen. Die Sätze Möser's aber lassen keinen Zweifel, dass "edle Einfalt" hier nicht den Begriff der "noble simplicité" in Sinne der Anciens, sondern den der "simplicité précieuse" in Sinne der Modernes zu tradieren bestimmt ist.

Möser hat in seinem "Versuch" mehrfach den Begriff der Einfalt in jenem ursprünglichen Rahmen der Aesthetik des bel esprit und der delicatessen gebraucht, der auch in der hier zitierten Stelle gemeint ist: im Zusammenhang der amourösen Konversation. Freilich, dem winckelmannschen Umgang mit der antiken Plastik muss

1) Zitiert nach: J.M. Sämtliche Werke, Bd I. Oldenburg-Berlin 1944

Stammler interpretiert diesen Satz so: "In einer kleinen westfälischen Wochenschrift hat der junge Osnabrücker zum ersten Male noch vor Rousseau das Evangelium von der Schöpferin Natur ausgesprochen, der ewigen, unerschöpflichen Gebärerin; wenn auch noch in der Sprache der Aufklärung, doch bereits als Vorläufer des Geschlechts um Herder und den jungen Goethe. Der "wahre Begriff der Edlen Einfalt" ist kein erklügeltes Kunsttheorem, sondern steckt in der Natur, ihrem Wirken und Weben darinnen. Damit erhält das Fachwort einen erdhaften Geruch, aus einem Verstandesprodukt wandelt es sich zu einem organischen Bestandteil der Urschöpfung." a.a.O., p. 362

Diese Deutung ist unhaltbar - besonders angesichts der sonstigen Verwendung des Begriffs bei Möser. So heisst es im zweiten Stück vom Jan. 1746: "Wir finden, dass nichts schmeichelhafter sei als eine kluge Einfalt. Unsere Freunde irren oftmalen, bald aus Scherz, bald aus Ernst, und die schalkhafte Einfalt nimmt ihr Besserwissen unter der Gefälligkeit gefangen." p. 11 Noch deutlicher wird die konversationelle und auf das officium des plaire bezogene Bestimmung wenig später: "Seinem Freunde durch unterlassene Widerlegung einer, von ihm aus Unwissenheit vorgebrachten, gleichgültigen Unwahrheit eine Erniedrigung ersparen, ist etwas; seinen Reden stillschweigend beipflichten und weder durch Blicke noch durch Lächeln sein Besserwissen einem dritten zu verraten, ist vieles: allein, denselben über unsere Einfalt triumphieren lassen und zugeben, dass derselbe, nach erkanntem Irrtume, uns unsere Einfalt scherzend vorrücke, dieses ist eine Selbstverleugnung, welche so selten als schmeichelhaft ist." p. 12 Das ist eine genaue Beschreibung des naiven Kontrastes zwischen der absichtlichen oder unabsichtlichen Einfalt des Sprechers und dem schmeichelhaften Besser- oder Mehrwissen des Hörers, wie ihn Mendelssohn später definieren wird. cf. III, 2 dieser Arbeit.

diese gesellschaftliche Dimension fehlen - nicht aber die konversationell-amouröse. In ihr ist, als Zusammenspiel von intellektuellem und amourösem "viel mit wenig Sagen", vorgebildet, was bei Winckelmann als Einheit von eruditiver und einführender Hermeneutik fassbar wird. Wir brauchen auf die persönlichen Voraussetzungen der winckelmannschen Intimität mit dem Gegenstand seiner Auslegung nicht weiter einzugehen, die Einleitung H.Sichtermanns zu den von W.Rehm ausgewählten "Kleinen Schriften" sagt das Nötige. Die berühmten Sätze der "Gedanken" jedenfalls:

"... was jemand vom Homer gesagt, dass derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muss mit ihnen wie mit einem Freund, bekannt geworden seyn, um den Laokoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden."
p. 29f

geben eine erste Andeutung jenes für Winckelmann so charakteristischen, die Aesthetik des bel esprit mit platonischer Schönheitslehre verschmelzenden Verhältnisses zur Antike, deren Unwiederbringlichkeit Winckelmann in den Schlussätzen der GK betrauert:

"wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber; ohne Hoffnung ihn wiederzusehen, mit bethränkten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild ihres Geliebten zu sehen glaubt." GK p. 430

Einfalt und Auslegung

Wie aber verhält sich nun diese "allegorische Einfalt" zur eigentlich archäologischen Methode Winckelmanns? Als eine der wenigen wirklich bahnbrechenden archäologischen Leistungen gilt seine Idee, die in Rom vorhandenen Plastiken am Leitfaden der homerischen Mythologie zu erklären¹⁾. Zwischen die rein allegorische und die rein historische, auf römische Geschichte bezogene Auslegung, setzt Winckelmann die These von der griechischen Mythologie: "die Wahrheit zu sagen, meine eigene Voraussetzung."

Diese Hypothese hat Winckelmann nicht nur zu richtigen, auch von der modernen Archäologie bestätigten Ergebnissen verholfen, sondern auch zu einem neuen, allerdings nicht überzeugend vortragenen Verständnis der Allegorie. Es besteht kein Zweifel, dass Winckelmann mit der Homerallegorese wohl vertraut war, und diese keineswegs ablehnte. Mit der Interpretation der Plastik als der einfachen Darstellung erzählter Geschichte, erzählten Mythos', verschiebt sich aber die im 18. Jahrhundert zunehmend kritisierte Zweideutigkeit der Allegorie, die ihr immanente Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem, von der Plastik auf den Mythos, "weil die ganze Mythologie ein Gewebe von Allegorie" ist.

Bereits die in den "Erläuterungen" gegebenen eigenen Vorschläge zu Allegorien sind an der späteren Methode orientiert. Von den vier für Winckelmanns Persönlichkeit ungemein bezeichnenden Themen: der Freundschaft, dem Ehrgeiz, dem Gebet und der Sittlichkeit, sind drei der mythologischen Geschichte entnommen: die Freundschaft soll "durch Figuren zweyer ewigen Freunde aus der Heldenzeit, des Theseus und des Pirithous" dargestellt werden; als Allegorie der Sittlichkeit schlägt er jene von Ovid überlieferte Geschichte von der Quelle vor, die den Badenden in einen Hermaphroditen verwandelt, was in Winckelmanns Deutung die Besänftigung und Versittlichung des ungestümen Barbaren bedeuten soll. Der Vorschlag für eine Allegorie des Gebets schliesslich macht die intendierte Verschränkung von Allegorie und Mythos evident:

1) cf. Himmelmann, Winckelmanns Hermeneutik, p. 5ff

"Ein Bild des Gebets könnte aus dem Homer genommen werden. Phönix, der Hofmeister des Achilles, sucht den ihm anvertrauten Helden zu besänftigen, und dieses thut er in einer Allegorie..."

p. 133

In einer Anmerkung verweist Winckelmann auf die Quelle der dann folgenden Allegorese: auf Heraclides Ponticus, denselben Autor, aus dem er zehn Jahre später seinen Allegoriebegriff nehmen sollte:

"... man begreift" heisst es im "Versuch", "unter Allegorie alles was durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemahlet wird; in solchem Verstande hat Heraclides Ponticus in der Aufschrift seiner Abhandlung von den Allegorien des Homerus diese Worte genommen, und dieser Bedeutung zufolge ist die Abhandlung einer Allegorie eben das, was andere Iconologie nennen." Versuch, p. 2

Ihren genauen Ausdruck erhält die Winckelmann eigene Deutung der Allegorie jedoch erst in dem Entschluss, den "Versuch" mit der Beschreibung des Herkules-Torso zu beschliessen:

"Zum Beschlusse hänge ich hier die von mir an einem andern Orte bekannt gemachte Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere an, weil dieselbe in Betrachtung der vorausgesetzten und gemuthmassten Absichten des Künstlers dieses Werks in jedem Theile desselben, in gewisser Masse als allegorisch angesehen werden kann."

Versuch, p. 155

Das Verhältniß der Figur zu ihrer Geschichte ist vom allegorischen Verhältniß zwischen Zeichen und Bezeichnetem grundsätzlich unterschieden. Die Geschichte des Herkules liefert nicht "dasjenige, was wir Witz, und was Aristoteles unerwartete Begriffe nennet", denn die Beziehung zwischen Figur und Geschichte ist keine analogische, sondern eine kausale.

Und dennoch trifft das Schema der allegorischen Einfalt des "viel mit wenig Sagens" auch auf die Herkulesfigur zu. Winckelmann hat die iconologische, d.h. bildkunsttheoretische Entsprechung zur allegorischen, d.h. semantischen "Einfalt" selbst genannt:

"Die beste und vollkommenste Allegorie eines Begriffs oder mehrerer ist in einer einzigen Figur begriffen und vorzustellen."

Versuch, p. 30

und so heisst es auch schon in der "Erinnerung":

"Denn wie es schwerer ist, viel mit wenigem anzuzeigen, als es das Gegentheil ist, und der richtige Verstand mit wenigem mehr als mit vielem zu wirken liebet; so wird eine einzelne Figur der Schauplatz aller Kunst eines Meisters seyn können." p. 150

Beruhet das Prinzip der allegorischen Einfalt auf der semantischen Fruchtbarkeit - oder, wie der terminus technicus der Aesthetik lautet: auf der "foecunditas signi" -, so ist die foecunditas der einzelnen, unterm Aspekt ihrer Geschichte betrachteten Figur in ihrer Leistung zu suchen. Figur und Geschichte sind in der Herkules-Beschreibung buchstäblich durch die einzelnen Körperteile, ihre Disposition und Anwendung verknüpft:

"In jedem Theile des Körpers offenbaret sich wie in einem Gemälde der ganze Held in seiner besonderen That und man siehet, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Pallastes, hier den Gebrauch, zu welcher That ein jedes Theil gedienet hat."
Versuch, p. 156

Auf keine "einzelne Figur" trifft diese, der plastischen und allegorischen "Einfalt" gemeinsame Voraussetzung der erbrachten Leistung und ausgestandenen Arbeit besser zu, als auf Winckelmann selbst. Den Willen zur Vereinzelung spiegeln die römischen Briefe in sowohl sozialer als auch geistiger Hinsicht: sowohl in dem unablässig geäußerten Bedürfnis nach sozialer und materieller Freiheit, als auch im Leitmotiv fast aller Arbeiten: original zu sein und unabhängig von überkommener Erkenntnis und Gelehrsamkeit.

Winckelmann hat den Anspruch auf Originalität nicht als Freibrief auf Unabhängigkeit von Gelehrsamkeit überhaupt betrachtet; in den Briefen berichtet er wiederholt von den Anstrengungen, sich mit der gesamten griechischen Literatur vertraut zu machen und die erhaltenen Exzerpte verraten eine immense Belesenheit. Es ist der Umgang mit Erudition - also dem Moment der Arbeit in Winckelmanns Laufbahn -, den er seinen Kollegen in Deutschland, Frankreich und auch Italien vorzuwerfen hat; das Schwelgen in gelehrten Anmerkungen und der blosse Fleiss, den er schon im "Sendschreiben" karrikiert hat. Winckelmanns Umgang mit Erudition spiegelt unverkennbar das ästhetisch-aristokratische Ideal der "heimlichen Kunst"; der investierten, aber nicht demonstrierten Gelehrsamkeit¹⁾ - wie die Taten des Herkules in seiner Geschichte verborgen sind:

1) An Stosch 12. Mai 56 über die Monum_enti "Ich versichere Sie, dass ich mich selbst verwundere über die verborgene Gelehrsamkeit in dieser Arbeit..." Das plastische Symbol dieser "verborgenen Gelehrsamkeit" ist der Laokoon, den W. nicht nur im Brief an Stosch Okt. 57 so charakterisiert: "Der Weise findet darin zu forschen und der Künstler unaufhörlich zu lernen und beyde können überzeugt werden, dass mehr in demselben verborgen liegt, als was ihm das Auge entdeckt, und dass der Verstand des Meisters viel höher als sein Werk gewesen."

durch kein allegorisches Attribut verraten, sondern nur noch als Resultat, in der Belohnung der Taten und der Göttlichkeit der Figur gegenwärtig.

Dieses Ideal auch in gesellschaftlicher Hinsicht zu erreichen, hat zudem die römische Umgebung Winckelmann auf eine erstaunliche und für deutsche Verhältnisse attraktive Weise geholfen.

Auf die Begegnung mit den Spitzen von Klerus und Aristokratie hat er in den ersten Briefen verwirrt reagiert. So schreibt er an den bürgerlichen Berendis im Mai 1757:

"Rom ist auch der Ort, wo man den dictatorischen Ton verliehren kann unter so vielen grossen Leuten, die sogar das Bewusstsein ihrer Verdienste leugnen..."

und an den Baron Stosch im Oktober 57:

"Ich habe bisher den Einfältigen und Stillen im Volck gespielt, und ich merke, dass man in Rom mit dieser Person verliehret. Von nun an werde ich den Pelz umwenden."

Wenige Monate später scheint er sich aber gefangen zu haben. An Berendis heisst es im Februar 58:

"Meine Haupt-Maxime ist gewesen, mich nicht weg zu werfen und keine Kleinigkeiten anzunehmen, nach versicherter Achtung eine grosse Bescheidenheit anzunehmen, wenig zu reden, aber wo man mich nöthigen und dringen würde, den Zügel fahren zu lassen..."

In einem Satz formuliert Winckelmann hier seinen Ausweg aus dem Dilemma, als bürgerlicher Gelehrter in höfischen Kreisen sich durchzusetzen und gleichzeitig anzupassen; mit der Maxime "nach versicherter Achtung eine grosse Bescheidenheit anzunehmen" trifft er eben jenen Punkt, der sich als tertium comparationis zwischen Geistes- und Geburtsadel anbot: die aristokratische, das Wissen um den eigenen Verdienst voraussetzende modestia, die "stille Grösse". Es ist diese im Kanon der höfischen Lebensregeln spätestens seit Castiglione fest verankerte modestia, die die spezifische Bedeutung von affectation als einer "lauten Grösse", als eines angestrebten Zurschaustellens eigenen Könnens, den Emporkömmling verratend, mit sich führt. Winckelmann hat - und nicht zuletzt diesen Lebensumständen gilt das starke Echo aus Deutschland -, in Rom den Ort gefunden, der auch für ihn eine Versöhnung von affectation und grace, von Arbeit und Anerkennung zuzulassen schien. Im Sendschreiben an Francke von 1762 heisst es jedenfalls:

"Bey Fürsten sind insgemein Gelehrte und Pedanten Synonyma, welche beyde einerley Geruch an Weltlichen Höfen geben. Man kan folglich in Rom zu einer Achtung seines Wissens kommen, ohne ein öffentlicher Scribent zu seyn, und wer es hier ist, wird es auch an andern Orten in Italien, weil Rom der Mittelpunkt ist, werden können und seyn. Viele die weise sind, begnügen sich mit dieser Achtung... Der Weg zu Leben und Unterhalt eines Gelehrten ist ebenfalls wie der zu Achtung verschieden von demjenigen, wo man jenes sonderlich in Protestantischen Ländern suchen muss. Denn hier muss es bey den mehresten die Lunge verdienen, und in Rom giebt es die Kirche dem der es zu suchen weiss.(...) Viele von den hiesigen Gelehrten leben also in der Stille, geniessen sich selbst und die Musen; sind also wahre Philosophen, ohne es zu scheinen." p. 191f

Tatsächlich erscheint unter diesem Aspekt der gesellschaftlichen Idealität einer Versöhnung von Arbeit und Anerkennung, wie sie im Herkules-Symbol fassbar wird, von bürgerlicher Einseitigkeit und aristokratischer modestia, wie sie Winckelmann versucht, die ästhetische Konzeption auch der vorrömischen Zeit allererst verständlich zu werden: als Ideal einer Versöhnung des Edlen mit dem Einfältigen, der Stille mit der Grösse.

Im Umgang mit Erudition unterscheidet sich Winckelmann nicht nur vom zeitgenössischen, sondern auch von den Anciens des 17. Jahrhunderts. Seine Rezeption der Antike ist mit jener strengen, am simplicité-Ideal des "dire ce qu'il faut dire" ausgerichteten der humanistischen Gelehrsamkeit nicht identisch. So etwa gilt ihm der humanistische Wahlspruch des "ad fontes" nicht nur als Einwand gegen jene Altertumsforscher, die wie Lessing die antike Kunst "nur im Traume" gesehen haben, sondern als Erlebnis im modernen Sinn des Wortes. "Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket": dieser Satz aus den "Gedanken" evoziert bereits eine sinnliche und ursprüngliche Deutung des Geschmackbegriffs¹⁾, der in der Konfrontation mit

1) Die Beziehung der humanistischen Quellenmetapher - auf den neuplatonischen Quellenbegriff brauchen wir hier nicht einzugehen - zum Begriff des Geschmacks gibt den Ansatzpunkt für eine grundsätzlich andere Behandlung des hier gestellten Themas. Denn in der Tat lässt sich das ästhetische simplicité-Konzept mit allen seinen Ausprägungen als Kontrapunkt zur Diskussion um den Geschmack verstehen: denn über simplicité und Einfalt lässt sich nicht wie über den Geschmack streiten. Der von uns gewählte Ansatz soll die Semantik dieses "nicht Strittigen" darstellen, nicht aber eine literarhistorische Darstellung der Kontrapunktik zwischen simplicité-Konzept und Geschmacksdiskussion ersetzen.

den Statuen im Belvedere voll zur Geltung kommen sollte. Trotz des berühmten Satzes: "der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten" erhält die den Anciens geläufige Verbindung von simplicité und Autorität bei Winckelmann einen anderen, nicht mehr den "dictatorischen Ton". Nicht umsonst ist in den Schlüssätzen der GK klar ausgesprochen, dass die Antike für Winckelmann wesentlich Vergangenheit darstellt und die Auslegung Bruchstücken gilt. Bewegt sich die gelehrte Auslegung der Anciens entsprechend der normativen Ausrichtung im Zirkel der Zweck-Mittel-Relation, so beschreibt die Hermeneutik Winckelmanns - freilich auch vom Gegenstand bedingt - den Zirkel der Restauration. Weniger die Verkündigung des Verbindlichen und des "dire ce qu'il faut dire", als vielmehr der eigene, vorbildliche Vollzug des anerkannten Gesetzes bestimmt Winckelmanns Arbeit. Und auch dies wird in der Auslegung des Herkules-Torso am eindringlichsten demonstriert. In den Anmerkungen zur GK hat Winckelmann sein Vorgehen geschildert:

"In dieser Untersuchung ist mir zuweilen das Vorurtheil eines allgemeinen Rufs, den einige Werke haben, zustatten gekommen, und trieb mich, wenigstens etwas Schönes in demselben zu erkennen und mich davon zu überzeugen. Der von mir beschriebene Sturz eines Hercules... kann hier zum Beyspiele dienen. Ueber dieses Werk blieb ich bey dem ersten Anblicke unerbauet... Ich stellte mir hingegen die grosse Achtung des Michael Angelo für dieses Stück, und aller folgender Künstler, vor Augen, welche mir gleichsam ein Glaubensartikel seyn musste, doch dergestalt, dass ich ohne Gründe denselben meinen Beyfall nicht geben konnte." p. 252f

Nicht nur der Zweifel und die Rede vom "Glaubensartikel", auch der an die Plötzlichkeit pietistischer Bekehrungen und Durchbrüche erinnernde Akt der Restauration zeigt Winckelmanns Hermeneutik als Praxis, nicht Predigt eines Glaubens:

"... indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden; es sammlet sich ein Ausfluss aus dem Gegenwärtigen, und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung." p. 157f

Pietistischer Einfluss auf Winckelmanns Denken ist von der Forschung wiederholt konstatiert worden. Der Umgang mit Homer, den Winckelmann schon als Schüler während des Gottesdienstes zu lesen pflegte - und dem er charakteristischerweise die Allegorie des Gebetes entnimmt -, die neuerdings veröffentlichten Exzerpte zur geplanten Autobiographie¹⁾, die die humanistische Zitationspraxis pietistischem Umgang mit dem Bibelvers anzunähern scheint, die Verwendung pietistischen Wortschatzes, das sind einige Belege für eine solche Annäherung. Den Begriff der Einfalt, so zentral im pietistischen Denken, hat Winckelmann nicht im religiösen Sinne gebraucht - und dennoch steht auch dieses Konzept in der schon vom 17. Jahrhundert vorgezeichneten Tradition religiöser Begründung. Die dort augenfällige Differenz zwischen mosaisch-alttestamentarischer und evangelischer simplicité - dem religiösen Analogon zur Differenz zwischen demosthenischer und ciceronischer simplicité -, tritt freilich bei Winckelmann, dem es um eine Versöhnung beider zu tun ist, nicht in Erscheinung. Der religiöse Bezug liegt anders.

Jener wortkunsttheoretische Grundzug der "edlen Einfalt": das "viel mit wenig Sagen" des sinnreichen Ausdrucks, ist in der deutschen Tradition zu gleichen Teilen ästhetische und hermeneutische Formel und unter dem Begriff der *foecunditas signi* ein terminus technicus der pietistischen Hermeneutik. In einem der

1) cf. Schadewaldt, Winckelmann als Exzerptor... Schadewaldt vergleicht die von W. Rehm aufgefundenen Exzerpte zu der von W. geplanten Autobiographie mit der pietistischen Manier, Bibelverse auf das eigene Leben zu beziehen; W. Rehm dagegen konstatiert in seiner Einleitung zu den "Briefen": "Winckelmann verkörpert wirklich noch ziemlich rein den Typus des Humanisten." p. 10. In der Tat trifft beides zu. Wie Zeller nachweist, hat W. sich nach Humanistenart für die Statuenbeschreibungen Florilegien angelegt - gleichzeitig aber mit diesen Zitaten emotionelle Höhepunkte beschrieben: "Wo Winckelmann mit Nachdruck und von Herzen spricht, dort bedient er sich antiker Vorstellungen, Ausdrücke, Bilder." Zeller, a.a.O. p. 211

wichtigsten Lehrbücher, den "Institutiones Hermeneuticae Sacrae" (1723) von Rambach hat der Begriff eine deutlich erkennbare Funktion: das protestantische Dogma von der Einsinnigkeit der Schrift mit dem mittelalterlich-katholischen mehrfachen Schriftsinn zu versöhnen. Man muss im Sinne Rambachs einen Unterschied machen

"zwischen dem sensus simplex und dem sensus compositus, welcher auch praegnans und foecundus genennet wird; da oft der unicus sensus literalis eines loci aus pluribus partibus bestehet, welche partes aber nicht plures sensus, ausmachen sondern sie machen zusammen ein totum aus, welches die gantze und völlige intention des heiligen Geistes darstellt." p. 110 1)

Rambachs "Institutiones" erschienen 1723; es folgten acht weitere Auflagen. Das Zedlersche Universallexikon zitiert die hier angezogene Stelle wörtlich im Artikel "Verstand der Hl.Schrift". Von Rambach über Zedler und vor allem auch der "Auslegungskunst" von Chladenius (1742) führt der Rezeptionsweg zu Meier, der die foecunditas signi zum Kernstück seiner "Auslegungskunst" von 1757 macht. Es ist hier nicht der Ort, auf die enge, von der Forschung noch nicht genügend berücksichtigte Verbindung zwischen Aesthetik und Hermeneutik ausführlich einzugehen. Nur auf einen, für die winckelmannsche Rezeption aufschlussreichen Aspekt sei hingewiesen. Meier bedient sich für das Stilideal des conceptus praegnans einer konstanten, an drei Bildfeldern orientierten Metaphorik: der Metapher der Fruchtbarkeit, des Reichtums und der Aussicht, der weiten Perspektive. Die Metapher der Fruchtbarkeit ist - neben ihrer häufigen Verwendung bei Bouhours (fécondité) - in der pietistischen Homiletik angesiedelt und gilt dem Verhältnis von überliefertem verbum und verstandenem sensus. Die "foecunditas" des Wortes Gottes besteht in seiner Wirksamkeit; sie wird auch "lebendige Erkenntnis" im Gegensatz zur "toten Erkenntnis" genannt. Beliebt ist auch das Gleichnis von Schale und Frucht. Die Metapher des Reichtums, des Kostbaren gehört dagegen in die Tradition der préciosité; während die der Aussicht auf die erkenntnistheoretische Vorliebe für optische Metaphorik zurückgeht.

Nicht die Metapher der Aussicht, wohl aber die der foecunditas und der copia sind in die winckelmannschen Definitionen allegori-

1) zitiert nach: Herbers, Die hermeneutische Lehre J.J.Rambachs Diss. Heidelberg 1952

scher Einfalt eingegangen. Heisst es in den "Erläuterungen" von der Allegorie "Sie ist wie eine unter Blättern und Zweigen versteckte Frucht, welche desto angenehmer ist, je unvermutheter man sie findet", so ergänzt der "Versuch" die Metaphorik um den Satz: "Die Einfalt ist in Allegorien wie Gold ohne Zusatz, und der Beweis der Güte derselben, weil sie alsdenn viel mit wenigem erklären..." In der eigentlich restaurativen Hermeneutik Winckelmanns wird das Prinzip der "lebendigen Erkenntnis" greifbar, wenn Einkehr und Sammlung zur Bedingung des Zugangs zur antiken Statue erhoben werden: "Gehe vorher mit deinem Geist in das Reich uncörperlicher Schönheiten um dich zur Betrachtung dieses Bildes zuzubereiten", um erst dann buchstäblich er-leben zu lassen:

"Eine mit Bestützung vermischte Verwunderung wird dich ausser dich setzen wie dort den Pygmalion unter dessen Händen sein Bild Leben und Bewegung bekam." p. 276

Ein Pygmalionerlebnis hat Winckelmann nur an der Statue Apolls beschrieben, also dem Inbegriff der schönen jugendlichen Figur. Diese, und nicht die Figur des hohen Stils aber verkörpert und bietet das plastische Aequivalent zur allegorischen Einfalt, der foecunditas signi. Denn, so erläutert Winckelmann in den Anmerkungen zur GK:

"So wie... die Seele als ein einfaches Wesen viele verschiedene Begriffe auf einmal und in einem Augenblicke hervorbringt, so ist es auch mit dem schönen jugendlichen Umrisse, welcher einfach scheint und unendlich verschiedene Abweichungen auf einmal hat..." p. 36 1)

-
- 1) Der winckelmannsche Kultus um die jugendlich schöne Figur hat also einen physischen und einen semantischen Aspekt. Der schöne Körper entspricht der Struktur des bel esprit, des schönen Geistes, genauer: der Semantik des sinnreichen Ausdrucks. Diese Beziehung ist nicht neu. Auch Meier nennt das "jugendliche in der Schönheit... das Wesen der Schönheit und das Alter... den Tod derselben". §92 Anfangsgründe... Ein Analogon zur biologischen Metaphorik findet sich in der optischen, wenn Chladenius in seiner "Auslegungskunst" von "verjüngten Bildern" dort spricht, wo die Struktur des sinnreichen Ausdrucks gemeint ist. "Verjüngte Bilder", sagt Chladenius, haben "eine grosse Aehnlichkeit mit denen Gemälden, da man eine grosse Landschaft oder einen Prospect, auf einen ganz kleinen Platz abbildet." p. 217 Der auch von Meier so häufig gebrauchten Metapher von der "weiten Aussicht", die der conceptus praegnans gewähre, entspricht aber der um diese Zeit entstehenden kultursoziologischen Einschätzung der Jugend im Begriff des "hoffnungsvollen Jünglings". (cf. Hornstein, Vom 'Jungen Herrn' zum 'Hoffnungsvollen Jüngling'), des Jünglings mit den "grossen Aussichten".

Die doppelte Bestimmung der Einfalt: als der Natur in Ruhe und als der simplicité précieuse erweist sich von hier aus als komplementär zu jenem, zwischen Kontemplation und Erweckung angesiedelten Modus der Versenkung in das antike Kunstwerk. Beides zu veranschaulichen hat Winckelmann jenes konstant beibehaltene Bild des Meeres gebraucht, welches bei Bouhours als Inbegriff der fécondité und bei dem von Winckelmann gern gelesenen Addison als Metapher des Erhabenen gilt: die Apathie des Laokoon ist "wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig.... die Oberfläche mag noch so wüten", aber die vielsagende Schönheit "ist wie die Einheit der Fläche des Meers, welche wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist, und Wogen wälzt."

Das Pygmalionerlebnis kann als Inbegriff und Höhepunkt von Winckelmanns restaurierender und in diesem Sinne auch restaurativen Hermeneutik gelten. Ihr durch die Einfühlung in das vielsagend Schöne geprägter Erlebnischarakter ist es, der die Eloge auf die antike "edle Einfalt und stille Grösse" charakteristisch von der autoritativen Verkündigung des Verbindlichen, der simplicité des "dire ce qu'il faut dire" unterscheidet; und während im kritischen Konzept der Anciens diese Verkündigung aus dem Bewusstsein der epochenunabhängigen Autorität der Antike erfolgt, korrespondiert das Prinzip der Belebung, als gleichsam letzter Akt der Restauration, mit dem Bewusstsein der historischen Distanz und gibt so dem Motto winckelmannscher Hermeneutik seinen spezifischen Sinn:

"Der Entzweck der Wissenschaften ist es, wie die Alten sagen, das Mangelhafte auszufüllen, und dieses ist auch meine Absicht gewesen." Versuch, p. 1

So beschreibt auch Winckelmann den Apoll: "Diese Formen sind in ihrer jugendlichen Einheit gross...und einem edlen, zu grossen Absichten geborenen Jünglinge gemäss..." GK p. 159, und es folgt die für dieses eben nicht nur ästhetische Ideal wohl am häufigsten gebrauchte Metapher von der Morgenröte: "daher war Apollo der schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blühet die Gesundheit und die Stärke meldet sich, wie die Morgenröthe zu einem schönen Tage." ebd. Die hier angedeutete Entsprechung zwischen semantischer und soziologischer "Schönheit": die Analogie also zwischen dem "Viel versprechenden" und dem "Vielsagenden" bedürfte einer eigenen Untersuchung, die vor allem bei Herder und Lavater eine erstaunliche Kontinuität zwischen Aufklärungsästhetik und Sturm und Drang würde konstatieren können.

2. "Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften" (Mendelssohn)

Das naiv Erhabene.

Der erste deutsche Philosoph, der den Anregungen Winckelmanns und Batteuxs folgend Einfalt und Naivetät in das Konzept der deutschen Aesthetik aufnahm und in ihr weiterentwickelte, war Mendelssohn. Noch nicht von der anthropologisch-empirischen Deutung des Erhabenen und Schönen durch Burke beeinflusst und nicht mehr von der Fragestellung der "Querelle" abhängig, beschreibt der 1758 erschienene Aufsatz "Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften" diese ästhetischen Phänomene im Sinne der "Logik der unteren Erkenntnisvermögen" und wolffischer Systematik.

Zwar scheint der Titel zu belegen, dass Mendelssohn nicht wie Heineken das Phänomen des Erhabenen schlechtweg dem Begriff der Vollkommenheit oder der Schönheit zu subsumieren gewillt ist. Die Kombination von naiv und erhaben lässt vielmehr auf eine genaue Rezeption jener für die Poetik Boileaus und die Plastik Winckelmanns demonstrierten simplicité du sublime schliessen. Die erste Definition des Erhabenen jedoch lautet:

"Man hat... das Wesen der schönen Künste in den sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit gesetzt. Nun wird eine jede Eigenschaft eines Dinges überhaupt erhaben genannt, wenn sie durch ihren ausserordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung zu erregen fähig ist.(...) Daher wird das Erhabene in den schönen Künsten und Wissenschaften, in dem sinnlichen Ausdruck einer solchen Vollkommenheit, die Bewunderung erregt, bestehen müssen." BKW p. 230
1)

Das ist eine klare Subsumierung des Phänomens unter die baumgartensche Definition von der Poesie als einer "oratio sensitiva perfecta". Mendelssohn hat sich diese Bestimmung schon früher zueigen gemacht:

"Da... eine vernünftige Zusammensetzung vieler Worte eine Rede genannt wird, so gerathen wir hier ganz ungezwungen auf die bekannte Baumgartensche Erklärung: ein Gedicht sei eine sinnlich vollkommene Rede..." vol I p. 291 2)

1) BKW = Bibliothek der schönen Künste und der freyen Wissenschaften II,2. 1758. Nach dieser Ausgabe wird die Erstfassung des Aufsatzes zitiert.

2) "Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" 1757. Sämtliche Schriften M's - ausser der oben angegebenen - werden nach der siebenbändigen Ausgabe Leipzig 1843-45 zitiert.

Zu dieser Bestimmung des Erhabenen tritt als zweite hinzu: das Erhabene müsse Bewunderung erregen:

"Die angenehme Empfindung, die wir Bewunderung nennen, ist eine plötzliche anschauende Erkenntnis einer Vollkommenheit, die wir dem Gegenstande in den Umständen, in welchen er sich befindet, nicht zugetrauet haben würden, oder die überhaupt alles übertrifft, was wir uns vollkommenes gedenken können." p. 230f BKW

Der Begriff der Bewunderung ist einer der ersten Diskussionspunkte im Briefwechsel mit Lessing. Dieser hatte im Rahmen seiner dramatischen Theorie die Bewunderung einen "Ruhepunkt des Mitleidens" genannt, worauf Mendelssohn im Brief vom 23.11.56 erwiderte:

"Wenn wir an einem Menschen gute Eigenschaften gewahr werden, die unsre Meinung, welche wir von ihm oder der ganzen menschlichen Natur haben, übertreffen, so gerathen wir in einen angenehmen Affect, den wir Bewunderung nennen."

um von Lessing die Antwort zu erhalten:

"In dieser Erklärung finde ich zweierlei Dinge, die zweierlei Namen verdienen und in unserer Sprache auch wirklich haben. Wenn ich an einem gute Eigenschaften gewahr werde, die meine Meinung von ihm übertreffen, so heisst das nicht: ich bewundere ihn, sondern ich verwundere mich über ihn.(...) Wenn nun dieser Unterschied keine falsche Spitzfindigkeit ist, so wird die Bewunderung allein da stattfinden, wo wir so glänzende Eigenschaften entdecken, dass wir sie der ganzen menschlichen Natur nicht zugetraut hätten."
28.11.56

Diese Unterscheidung hilft, das von Mendelssohn betonte Moment des Plötzlichen genauer zu bestimmen. Verwunderung gilt als Effekt der überraschten, ja der widersprochenen Erwartung - Bewunderung aber als Effekt der übertroffenen. Ist die Verwunderung an die dramatisch-zeitliche Erwartung gebunden und aufs Individuum bezogen, so die Bewunderung an die Erwartung als Norm und sittlichem Anspruch.

Eben diesen Anspruch in einer menschlichen Handlung übertroffen zu sehen, macht den Bewunderten für die Tragödienauffassung Lessings unbrauchbar; er ist ein "schönes Ungeheuer", aber nicht ein Mensch mit Eigenschaften, "deren ich die Menschen überhaupt und also auch mich, fähig halte".ebd. Die Tugend, der Mendelssohns Bewunderung gilt, der Heroismus, ist keine Tugend des leidenden und damit mitleiderregenden Menschen, sondern gibt einen "Ruhepunkt des Mitleidens" ab.

Hatte Lessing versucht, mit der Abgrenzung der Verwunderung auch das Moment des Plötzlichen aus dem Begriff der Bewunderung auszuklammern, so macht sich Mendelssohn diese Distinktion zunutze, um seine Auffassung vom überraschend Bewunderungswürdigen genauer zu formulieren. Im Dezember 1756 schreibt er:

"Eine unvermuthete Begebenheit, deren Ursache ich nicht ergründen kann, setzt mich in Verwunderung.(...) Ich bewundere hingegen einen Menschen, an welchem ich eine gute Eigenschaft gewahr werde, die ich ihm nicht zugetraut habe, die aber dennoch in seinem sittlichen Charakter gegründet ist.(...) Ueberhaupt eine jede Handlung, die sich mit dem bekannten Charakter der handelnden Personen nicht reimen lässt, setzt uns in Verwunderung, und es ist in dramatischen Stücken ein Fehler des Dichters, ausser wenn sich die Verwunderung zuletzt in Bewunderung auflöst, d.h. wenn wir in der Entwicklung solche Umstände erfahren, welche die Handlung wirklich wahrscheinlich machen."

Der Gang der Argumentation ist klar. Hatte Lessing im Sinne des dramatischen Gebots von der Einheit des Charakters nur den durchgängig heroischen Helden vor Augen, so zeichnet Mendelssohn jetzt das Bild einer dramatischen Figur mit eigener Peripetie: die heimliche und darum überraschende Disposition des Leidenden zu heroischer Grösse.

Das Ergebnis der Diskussion mit Lessing geht in die Definition der Bewunderung im Aufsatz über das Erhabene ein; jedoch an die Stelle der dramatischen tritt eine ästhetische¹⁾ Begründung.

Auf die Boileau angenäherte Beschreibung des Erhabenen:

"... überhaupt alle grosse Eigenschaften eines Geistes, die uns unvermuthet überraschen, reissen unsere Seele mit sich fort, und erheben sie gleichsam über sich selbst." BKW p. 233

folgt die ästhetische Erklärung:

"Sie fesseln unsere Aufmerksamkeit durch das Neue, welches sie mit sich führen, dergestalt, dass wir eine Weile bey ihnen stehen bleiben, ohne auf andere Begriffe auszuschweiffen..." p. 233

und wenig später:

"Das wahre Erhabene beschäftigt die Kräfte unserer Seele dergestalt, dass alle Nebenbegriffe, die irgend mit denselben verknüpft sind, gleichsam verschwinden müssen.(...) Wer hieran zweifelt, bedenke nur, dass nach unserer Erklärung das Unerwartete, das Neue eine wesentliche Bestimmung des Erhabenen sey." p. 234f ebd.

1) Der Terminus "ästhetisch" wird hier und im Folgenden ausschliesslich im Sinne Baumgartens - Meiers gebraucht.

Mit der Betonung der ästhetischen Kategorie des Neuen schliesst sich Mendelssohn an jene Definition: "*admiratio est intuitus novitatis*" an, die Baumgarten in seiner "ästhetischen Thaumaturgië" gegeben und die Meier mit den Worten: "Die Verwunderung ist eine anschauende Erkenntniss der Neubegierde" übersetzt hatte. Die Kategorie des Neuen und die ihr geltende *admiratio* ist in der Aesthetik nicht auf das Phänomen des Erhabenen beschränkt. Wenn Mendelssohn in einer späteren Rezension¹⁾ die Uebersetzung von *admiratio* mit "Verwunderung" kritisiert und stattdessen "Bewunderung" vorschlägt, so rechtfertigt er damit die eigene Applikation auf das Erhabene.

Die *admiratio* Baumgartens geht auf Descartes zurück. Dieser hatte die *admiration* als erste, dem seltenen und bisher unbekannten Objekt geltende Empfindung (*passion*) beschrieben und zugleich ihre Wertfreiheit und Verwandtschaft zu intellektueller Neugier betont. Auch bei Baumgarten steht die *admiratio* zwischen Verstand und Empfindung. Mendelssohn rekapituliert den Zusammenhang in seiner Rezension: "Aus der Verwunderung (*admiratio*) entspringt die Neubegierde und die Neubegierde macht die Aufmerksamkeit rege." (vol 4, 1 p. 386) Die Kategorie des Neuen ist aber auch wesentlicher Bestandteil der Aesthetik der *delicatesse* und inhaltliche Bestimmung der *fécondité* des *bel esprit*, der Subjekt und Objekt des "*découvrir toujours de nouvelles graces*" zugleich ist. Die Kategorie des Neuen wird aufgenommen von Addison und als wesentlicher Kunstzweck zwischen das Schöne und das Erhabene gesetzt; in Verbindung mit dem Leibniz-Wolffischen Begriff des Möglichen schliesslich von den Schweizern rezipiert. Das Besondere der deutschen Rezeption liegt in der teils erkenntnistheoretischen, teils vermögenspsychologischen Fundierung. Weniger die *admiratio*, als vielmehr die durch das Neue erregte Aufmerksamkeit muss als das zentrale, im Sinne Descartes zwischen *ratio* und *analogon rationis* vermittelnde Vermögen gelten. Die erkenntnistheoretische Grenze zwischen oberem und unterem Erkenntnisvermögen hat Wolff im Anschluss an Leibniz in der Abgrenzung der deutlichen und damit aktiven von der verworrenen und damit passiven Erkenntnis festgelegt. Die erkenntnistheoretische Situation des Uebergangs vom einen zum andern, die Potentialität deutlicher Erkenntnis, nicht aber die

1) in: BKW IV, 1. 1758

verworrene Erkenntnis als solche ist Gegenstand der ästhetischen Reflexion. In der Zone zwischen deutlicher und verworrener Erkenntnis ist die Aufmerksamkeit (*attentio*) angesiedelt: als das Vermögen sich auf eine Sache zu konzentrieren, und damit als die Bedingung der Möglichkeit, in einer komplexen Vorstellung Merkmale voneinander zu unterscheiden und so von der verworrenen zur deutlichen Erkenntnis zu gelangen.

Wenn nun Meier die Aufmerksamkeit definiert:

"Dieses Vermögen ist die Quelle alles Lichts in unserer Seele, und von ihm allein haben wir alle Arten und Grade der Erleuchtung unserer Begriffe zu erwarten. Gleichwie durch einen Brennspiegel die zerstreuten Lichtstrahlen in einen Punkt zusammengetrieben werden, welcher dadurch einen blendenden Glanz bekommt: so richten wir gleichsam durch die Aufmerksamkeit unsere Erkenntniskraft auf einen Punkt, auf Eine Vorstellung." §284

und die Schönheit eine Vollkommenheit nennt, deren Mannigfaltigkeit zwar undeutlich erkennbar, aber nicht ohne etwas sein dürfe, "welches man Eins, den Brennpunkt oder den Bestimmungsgrund der Schönheit nennt. Man kann in der Aesthetik ohne Irrthum behaupten, dass dieser Brennpunkt ein Zweck sey," § 24

so macht die identische optische Metaphorik nicht nur auf die Verwandtschaft von ästhetischem Zweckbegriff und intellektueller Intentionalität aufmerksam, sondern auch auf das für den Schönheitsbegriff der Epoche konstitutive Verhältnis der Einheit zur Mannigfaltigkeit: bleibt doch diese potentiell erkennbar und gilt in der schönen Vorstellung als vorhanden und gleichsam nur noch nicht beleuchtet.

Das Erhabene Mendelssohns ist in der Sprache dieser Lichtmetaphorik "wie die Sonne, die einsam leuchtet"; ist also durch das Ueberwiegen des Einen in der Mannigfaltigkeit, durch höchste Konzentration¹⁾ gekennzeichnet, und die Bewunderung ist "fast mit einem

1) Meier hat das Vermögen zur Aufmerksamkeit und Konzentration auch im übertragenen Sinne verstanden und dem Problem von Spezialisierung und Konzentrierung in Leben und Beruf, der "*collectio animi*" im Gegensatz zur "*distractio animi*" eine ausführliche Passage gewidmet: "So muss ein Gelehrter die Theile der Gelehrsamkeit bestimmen, mit denen er sich beschäftigen will und ein jeder in seiner Lebensart diejenigen Vorrichtungen, über welche er seine Aufmerksamkeit ausbreiten will." Anfangsgründe II p. 66

Von hier aus gesehen ist die formale Bestimmung des Erhabenen als eines Aktes höchster Konzentration ein wichtiges Stück in der Geschichte des Erhabenheitsbegriffs zwischen Boileau und

Blitze zu vergleichen, der in einem Augenblick uns blendet und wieder verschwindet". Zwanglos fügt sich hier jenes Charakteristikum des rhetorischen sublime, das "éclater comme une foudre" in die Erkenntnistheorie ein - ohne doch grundsätzlich als Ausdruck einer energischen persuasio zu gelten. Ist die simplicité du sublime wesentlich eine simplicité des movere - eben eine simplicité des "Es werde Licht" - so begründet Mendelssohn die Notwendigkeit des naiven Ausdrucks für das Eine in der Mannigfaltigkeit wie Winckelmann die Einfalt der Allegorie und ausgerechnet mit jenen auf das Horazische "ut pictura poesis" folgenden Versen, die seit Jahrhunderten als Motto der Poetik galten:

"Der Hauptbegriff des Erhabenen ist eigentlich dasjenige,
Judicis argutum quod non formidat acumen.

Man kann von ihm sagen, volet hoc sub luce videri; statt dass von den Nebengriffen gilt, hoc amat obscurum. Daher muss sich der Künstler, bey der Vorstellung des Erhabenen..., eines naiven, ungekünstelten Ausdrucks befleißigen, der den Leser oder Zuschauer mehr denken lässt, als ihm gesagt wird." BKW p. 236

Der naive Ausdruck als conceptus praegnans: diese Deutung scheint ausschliesslich Mendelssohn zueigen. Sie auch scheint Anlass zu einer Abhandlung über das Erhabene und das Naive gegeben zu haben. Die Genesis dieser Definition ist im Briefwechsel mit Lessing belegt. Mendelssohn hatte eine nicht erhaltene Schrift über das Naive Lessing zugesandt. Am 4. August 57 schreibt er dazu:

"Ich habe das Naive dem Schwolste entgegengesetzt, und gesagt, es bestünde in Zeichen, die kleiner sind als die bezeichnete Sache. Vielleicht ist diese Erklärung nicht ganz unrichtig, aber definitiv

Kant. Die mindestens in der wortkunsttheoretischen Tradition dominierende Verknüpfung von Erhabenheit und Selbstbewusstsein, dem "Moi" der Medea, wird in der erkenntnistheoretischen Deutung als Verknüpfung von Erhabenheit und intellektuellem Ichbewusstsein aufgenommen, ist doch die leibniz-wolffische Definition des erkennenden Subjekts als der einen Kraft oder dem identischen Ich, welches sich Mannigfaltiges vorstellt, das für die deutsche Aesthetik verbindliche Modell des Verhältnisses von Einheit und Mannigfaltigkeit. Die kantische Definition des Gefühls für das Erhabene als einem auf Objekte projizierten "Gefühl... für unsere eigene Bestimmung" als Vernunftwesen verbindet das Moment der moralischen "Konzentration" mit der erkenntnistheoretischen, insofern die Vernunft, als das Vermögen zu Ideen, die Idee der Totalität für das Erhabene hält.

lätior scheint sie mir wirklich. Denn kommt nicht dieser Charakter auch dem Erhabenen zu? nicht zwar dem Erhabenen im Ausdrucke, sondern dem Erhabenen in den Gedanken." 1)

- 1) Mendelssohn fährt fort: "Wenigstens ist mir keine andere Erklärung vom Erhabenen bekannt. Die Baumgartensche tut mir kein Genüge. Longin sagt: Cäcilus haben einen ganzen Tractat davon geschrieben, worin das Erhabene und Grosse bestehe. Er aber wolle die Mittel zeigen, durch welche man gross und erhaben werden könne. Er erklärt uns also nicht, was er unter erhaben verstehe; und Boileau, der diesen Mangel ersetzen will, sagt auf gut französisch: es wäre cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans les discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Sind wir nun nicht ebenso klug als vorhin? Cuncta supercilia moventis ist ein Ausdruck, der an Erhabenheit unstreitig das fiat lux bei weitem übertrifft. Ein Phidias wäre aus diesen drei Worten vielleicht ebenso gut, als aus dem Homer, seine grosse Idee zum Jupiter haben hernehmen können. Allein nach meiner Definition würde dieser Ausdruck naiv seyn; kann dieses zugegeben werden?" Die Baumgartensche Erklärung lautet in der Fassung Meiers: "die erhabene und hohe Art zu denken (genus cogitandi sublimis, magnificum, hypsos) (besteht) darin, wenn man hohe und erhabene Gegenstände auf eine ihnen proportionierte Art, denkt."

§ 85 Anfangsgründe

Der Brief M's zeigt eine doppelte Intention: 1. Die Ablehnung der von Baumgarten-Meier geforderten aptischen Darstellung des Erhabenen 2. die Ablehnung der - auffälligerweise nicht erwähnten, aber natürlich bekannten - inaptischen simplicité du sublime Boileaus. In der Kontrastierung des "Cuncta supercilia moventis" mit dem Fiat lux wird die winkelmannsche Einfalt des Erhabenen gegen die boileausche simplicité ausgespielt denn "cuncta supercilia moventis" gehört zum Zitatenschatz Winckelmanns und dient ihm zur Charakterisierung der "stillen Grösse" Jupiters.

Lessing hat in seiner Antwort richtig erkannt, dass das im Begriff des Naiven mitgedachte inaptische Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem nicht auf einen rein beschreibenden Satz wie das "Cuncta.." zutrifft: "Es ist wahr, etwas erhabenes auszudrücken, muss man so wenig Worte aufwenden als möglich; es geschieht freilich oft, dass das Erhabene zugleich naiv ist; aber Naivetät ist deswegen nicht ein wesentlicher Charakter des Erhabenen. Cuncta supercilia moventis ist erhaben, aber nicht naiv. Die Antwort des griechischen Feldherrn, als man ihm von der Menge der persischen Pfeile, wodurch die Sonne verdunkelt würde, sprach, "wir werden also im Schatten fechten", ist erhaben und naiv. Dort sagen die Zeichen gleich viel, als sie sagen wollen, nicht mehr und nicht weniger; hier aber scheinen die Zeichen weniger zu sagen, ja sogar etwas anderes."

18. August 57

Zu diesem Zeitpunkt war der Begriff des Naiven in Deutschland noch weniger als der der Einfalt ästhetischer Begriff. Winckelmann gebraucht ihn nie; Ramler spricht in seiner Uebersetzung des batteuxschen "Cours de belles-lettres" von dem "Wort Naivetät.. welches wir seit einiger Zeit aus der Französischen Sprache in die unsrige herübergenommen haben"; und Meier definiert:

"Diejenigen natürlichen Gedanken, welche eine besondere Einfalt der Natur, auf eine ausnehmende Art, nachahmen, sind diejenigen, welche auf eine schöne Art einfältig sind (*pensées naïves, la naïveté des pensées*). Diese Art ästhetischer Gedanken findet nur, in der niedern Art zu denken, statt..." § 414

Der einzige Autor, auf den sich Mendelssohn stützen konnte, war Batteux. Die Antwort Lessings auf diesen Brief zeigt, dass in der deutschen Rezeption die ursprüngliche Bedeutung der "getreuen Abbildung" der batteuxschen "*une naïveté*" gewichen ist; dem Begriff von der Unangemessenheit von Rede und Redesituation, zwischen Gesagtem und Verstandenem. Während aber die batteuxsche "*une naïveté*" das Charakteristikum der getreuen Abbildung beibehält, als unbedachte Ehrlichkeit und Ehrlichkeit "*malgré nous*", wird das Moment des Unangemessenen, Inaptischen in der deutschen Fassung einem inaptischen Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem zugeschrieben und also vom Verhältnis von Gedanke und Ausdruck.

Auch Lessing meint:

"Ein naiver Gedanke, der weiter nichts als naiv ist, ist ein Unding; es muss allezeit noch etwas dabey seyn; erhaben oder satyrisch, oder lächerlich..."

Für Mendelssohn Definition im Aufsatz über das Erhabene ist nun aber charakteristisch, dass die semantische Formel vom Zeichen, das kleiner sei als das Bezeichnete, auch die von Batteux umschriebene Situation decken soll¹⁾. Die erste Bestimmung lautet hier:

-
- 1) Ein Grund für das schwache Interesse der Forschung an Mendelssohns Begriff des Naiven mag die inadäquate Darstellung Braitmiers gewesen sein: "Mendelssohn erkennt richtig, dass der Begriff des Naiven einen gewissen Gegensatz voraussetzt, aber er fasst diesen irrtümlich als Gegensatz eines bedeutenden Inhalts zu einer unscheinbaren Form. Klassisches Beispiel des Naiven ist ihm die unwahrste aller Dichtgattungen, die Schäferpoesie. Richtiger ist, was er in der späteren Umarbeitung über das Naive des Charakters und der Handlungsweise sagt.(...) Auch hier betont er wiederum schief als charakteristisch den Gegensatz der Würde oder Wichtigkeit des Innern mit dem einfältig schlichten Aeusseren. Richtiger bezeichnet er die Naivetät als eine wesentliche Eigenschaft der Grazie... p. 108f usw.

"Wenn ein Gegenstand edel, schön oder mit seinen wichtigen Folgen gedacht und durch ein einfältiges Zeichen angedeutet wird; so heisst das Zeichen naiv." p. 262

Aber Mendelssohn fährt fort:

"Diese Erklärung würde nun zwar allen denjenigen Exempeln vollkommen anpassend seyn, wo die Person, der das Naive in den Mund gelegt wird, wirklich schöne, edle oder wichtige Gedanken hat, und sich nur einfältiger Zeichen bedient... Indessen finden wir Beyspiele, da derjenige, der etwas naives sagt, wirklich nicht mehr dabey denket, als die Worte mit sich bringen, deren er sich bedient. Allein die Zuhörer sind durch andere Umstände in den Stand gesetzt worden, sich mehr dabey zu gedenken.(...) Wir werden also unsere Erklärung etwas weiter ausdehnen müssen. Wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache angedeutet wird, die selbst wichtig ist, oder von wichtigen Folgen seyn kann; so heisst das Zeichen naiv." p. 264

Das von Mendelssohn naiv genannte Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem ist in der herrschenden Aesthetik nicht unbekannt.

Mendelssohn selbst deckt die Beziehung auf:

"Da es nun offenbar ist, dass bey dem Naiven die bezeichnete Sache grösser ist, als das Zeichen; so wird man sie auch deutlicher empfinden müssen, das heisst: wir werden die bezeichnete Sache anschauend erkennen, denn wir erlangen eine anschauende Erkenntnis von einer Sache, wenn wir das Bezeichnete uns deutlicher anschauen als das Zeichen. Ein naiver Ausdruck ist also sinnlich und anschauend, und daher dem Endzweck der schönen Künste gemäss, denn das Wesen der schönen Künste bestehet in einem vollkommenen sinnlichen Ausdruck." p. 264f

Die anschauende Erkenntnis ist im wolffischen System als Gegensatz zur symbolischen oder figürlichen Erkenntnis konzipiert. Dient die symbolische den Bedürfnissen der ratio, so wirkt die anschauende auf den intellectus und auf den Willen. Unter dem Begriff der anschauenden Erkenntnis wird ästhetischerseits die Bedingung des *movere* verstanden. Meier definiert:

"Wir erkennen eine Sache anschauend, wenn wir uns mehr von der Sache selbst vorstellen, als von ihrem Zeichen. Wer demnach in einem andern eine anschauende Erkenntnis in einem hohen Grade erwecken will, der muss ihn dahin bringen, dass er alles Gute oder Böse selbst... sich vorstelle und gleichsam empfinde." 1)

So hatte auch Mendelssohn die *oratio sensitiva perfecta* definiert:

1) cf. Meier, Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt, § 157

"Das Mittel, eine Rede sinnlich zu machen, besteht in der Wahl solcher Ausdrücke, die eine Menge von Merkmalen auf einmal in das Gedächtnis zurückbringen, um uns das Bezeichnete lebhafter empfinden zu lassen, als das Zeichen. Hierdurch wird unsere Erkenntnis anschauend." I p. 291

Die Frage, ob der Begriff des Naiven nur ein anderer Ausdruck für die *oratio sensitiva perfecta* sei, hat Mendelssohn nicht explizit beantwortet. Implizit aber kann kein Zweifel daran bestehen, dass nicht das Extrem der anschauenden Erkenntnis: das Verschwinden des Zeichens, d.h. die künstlerisch bewirkte Illusion, sondern der beharrliche Kontrast zwischen Zeichen und Bezeichnetem den Inhalt des Begriffs ausmachen soll. Es ist dieser Kontrast, der ihm auch ein spezifisches Gattungskriterium liefert. Die inaptische Form des Naiven findet sich 1. im Ausdruck des Erhabenen der Gedanken¹⁾, 2. in "Reden, die unschuldigen Kindern in den Mund gelegt werden", 3. in Schäferspielen und 4. in Lustspielen und komischen Schriften überhaupt.

Ohne in dieser ersten Fassung des Aufsatzes eine Erklärung zu liefern, stellt Mendelssohn hier, in der Geschichte des Begriffs wohl zum ersten Mal, das Erhabene mit dem Komischen zusammen. Diese Annäherung ist aber nur möglich, weil mit der erweiterten Bestimmung des Naiven die Grenze zwischen dem absichtlich und dem unabsichtlichen "Viel mit wenig Sagen" aufgehoben ist - und hier liegt auch der Grund für die falsche Zuordnung des Naiven zur anschauenden Erkenntnis. Zeichen und Bezeichnetes müssen als Kontrast bewusst bleiben, wo die Einfalt des Gesagten eine Mannigfaltigkeit des Verstehbaren, nicht aber des Gemeinten evoziert.

1) In der Tat hat M. nicht nur den Ausdruck des apathisch-Erhabenen unter die Formel des naiven "viel mit wenig Sagen" gebracht, sondern auch das pathetische und damit die beiden Traditionsreihen von der *simplicité du sublime* und der *simultanité du sublime* im Sinne Diderots zusammengefasst: "Unter allen Gattungen des Erhabenen, erfordert das Erhabene in den Leidenenschaften, wenn die Seele jetzt von Schrecken, Reue, Zorn und Verzweiflung plötzlich betäubet wird, den aller ungekünsteltesten Ausdruck. Ein aufgebrachtes Gemüth ist einzig und allein mit seinem Affekte beschäftigt, und ein jeder Begriff, der es davon entfernen will, ist ihm eine Marter. Die Seele arbeitet unter der Menge der Vorstellungen, die sie im Augenblick eines heftigen Affektes übereilen; sie drängen sich alle zum Ausbruche, und da der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, so stockt er und vermag kaum dasjenige zu sagen, was sich ihm am ersten anbietet." BKW p. 244

Und so bleibt es, obwohl Mendelssohn im Briefwechsel mit Lessing gerade die Bewunderung des Heroen im Sinne der anschauenden Erkenntnis auslegt und die "bewegende" Wirkung betont, im Aufsatz von 1758 bei dem blossen Hinweis auf die Affinität des naiven Kontrastes zur anschauenden Erkenntnis.

Die Grazie des Naiven. Zur Hermeneutik des Vielsagenden

Zwischen der ersten und der zweiten Fassung des Aufsatzes von 1771 erscheinen eine Reihe von Arbeiten, die sich mit der Problemstellung Mendelssohns eng berühren. Noch 1758 wird er mit Burkes "Enquiry" bekannt, die Lessing übersetzen wollte; 1762 erscheinen Hagedorns "Betrachtungen über die Malerey", weitgehend von Winckelmann, aber auch schon von Mendelssohns Naivetätsbegriff abhängig; 1764 Kants erster Beitrag zum Thema, die "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen"; im selben Jahr Winckelmanns "Geschichte der Kunst"; 1765 der Artikel "Naïf" in der Diderotschen Encyclopédie von Jaucourt, mit wörtlicher Wiedergabe der batteuxschen Definition und im selben Jahr das weitgehend unter Mendelssohns Aufsicht entstandene Buch Thomas Abbt's "Vom Verdienst", mit einer ausführlichen psychologischen Analyse der erhabenen und schönen Tugenden; 1768 schliesslich Riedels "Theorie der schönen Künste".

Wesentliche Anregungen zur Umarbeitung lieferten Burke, dessen "Enquiry" Mendelssohn ausführlich kommentierte, und Winckelmann bzw. Hagedorn. Dennoch wird an der Disposition nichts grundsätzlich geändert. Burkes Begriff des Erhabenen als des Unermesslichen tritt neben den traditionellen Vollkommenheitsbegriff; während das Schöne als das "Ermessliche" abgegrenzt wird, weil es "seine bestimmten Grenzen hat, die es nicht überschreiten darf."

Aufschlussreicher für die Entfaltung des eigenen Standpunktes ist ein anderer Zusatz. Wie in der ersten, so unterscheidet Mendelssohn auch in der zweiten Fassung das Erhabene der Gedanken von dem Erhabenen des Ausdrucks, welches der Erstfassung zufolge von dem Schönen "nur dem Grade nach" unterschieden sein soll. Dieser Bezug auf das Schöne entfällt in der zweiten Fassung, es bleibt aber folgende Bestimmung:

"Die zwote Gattung des Erhabenen ist diejenige, da die Bewunderung mehrentheils auf das Genie und die ausserordentlichen Fähigkeiten des Künstlers zurück fällt. Der Gegenstand an sich kann öfters nichts Hohes, nichts Ausserordentliches enthalten, allein wir bewundern die grossen Talente des Dichters..." p. 250 BKW

Dient in dieser Formulierung die humilitas des Gegenstandes als rhetorische Folie für die Grösse des Genies, so setzt sich in der zweiten Fassung das hier angelegte Motiv des Inaptischen in der Sache selbst durch. Der Zusatz lautet:

"Niemand weiss glücklicher von den gemeinsten Umständen Vorthail zu ziehen, und sie durch eine glückliche Wendung erhaben zu machen, als Shakespear. Die Wirkung dieses Erhabenen muss stärker seyn, je unvermutheter es überrascht, und je weniger man sich zu den Geringfügigkeit der Ursache solcher wichtigen Folgen versehen hatte." I p. 328

Erst von hier aus wird das in der Diskussion mit Lessing betonte Ueberraschungsmoment als dramatisches Aequivalent zum naiven Kontrast sichtbar. Weder das Ueberraschende als absolut Neues, noch als das, was der Erwartung schlechthin widerspricht, sondern die spezifische Möglichkeit des "Schlechten" in seinem Doppelsinn: des Schlichten und des Bösen in Erhabenes bzw. Gutes umzuschlagen oder auch nur sich als das Wichtigste herauszustellen, ist Gegenstand Mendelssohnscher Bewunderung. In einer Anmerkung wird denn auch nochmals darauf aufmerksam gemacht:

"Die Verwunderung ist der Zustand der Seele beim Anschauen des Neuen und Unerwarteten; Bewunderung aber beim Anschauen des unerwarteten Guten." ebd. p. 315

Die Zusätze im zweiten Teil über das Naive ergänzen den ursprünglich wortkunsttheoretisch definierten Begriff um physiognomische und bildkunsttheoretische Aspekte¹⁾:

-
- 1) Auf die in der ersten Fassung fehlende physiognomische Bestimmungen des Naiven hat Mendelssohn sowohl durch den Artikel "naïf" der Encyclopédie, als auch durch Riedel aufmerksam werden können. Andererseits geben beide Autoren das Beispiel des Erröthens, welches Mendelssohn gerade nicht oder eben nur im Begriff des Verrätherischen rezipiert hat. Riedel schreibt: "... man spricht auch von dem Naiven in den Stellungen, Minen und Geberden. Die Stellung eines blöden Mädgens, das die Augen niederschlägt, erröthet.... ist... naiv." p. 84 Herder hat diese Stelle im vierten kritischen Wäldchen eigentümlich kommentiert: "Ueber naiv will ich nicht streiten; ich bin aber auf Herrn Moses' Seite, dass es der Ausdruck eines Gedankens gleichsam durch Rede sei. Auch eine naive Miene ist nur die, die was auf naive Art zu sagen scheint, und also ein

"Ueberhaupt besteht das Naive des sittlichen Charakters in der Einfalt im Aeusserlichen, die ohne es zu wollen, innerliche Würde verräth; in einer Unwissenheit des Weltgebrauchs, in der Unbesorgtheit für falsche Auslegung; in jenem zuversichtlichen Wesen, das nicht Dummheit und Mangel der Begriffe, sondern Edelmuth, Unschuld, Güte des Herzens und die liebevolle Ueberzeugung zum Grunde hat, dass Andere gegen uns nicht schlimmer gesinnt sein werden, als wir gegen sie sind. Wenn wir also das äusserliche Thun und Lassen der Menschen als Zeichen ihrer innerlichen Sittlichkeit und Würde betrachten, so wird auch hier zum Naiven, Einfalt der Zeichen, nebst Würde und Wichtigkeit des Bezeichneten erfordert werden.

Mit dem Naiven in der Gesichtsbildung, das dem Maler und Bildhauer so gute Dienste thut, hat es eine ähnliche Bewandnis. Es ist allezeit das Ungesuchte, Kunstlose im Aeusserlichen, das ohne Absicht innerliche Vortrefflichkeit verräth. Da die Gesichtszüge Mienen und Geberden der Menschen Zeichen ihrer Neigungen und Empfindungen sind, da jeder Zug im Gesichte eine Neigung, und jede Miene eine Bewegung des Herzens bedeutet, die ihr entspricht; so wird dem Inbegriff aller Züge und Geberden der Charakter des Naiven zugeschrieben, wenn sie gleichsam ohne Vorsatz, ohne Ansprüche, ohne Selbstbewusstsein, ein glückliches und übereinstimmendes System von Neigungen und Empfindnissen verrathen. Daher das Naive im Charakter des Kindes... Die Grazie, oder die hohe Schönheit in der Bewegung ist gleichfalls mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leicht fließend und sanft auf einander hinweggleiten, und ohne Vorsatz und Bewusstsein zu erkennen geben, dass die Triebfedern der Seele ... ebenso ungezwungen spielen, eben so sanft übereinstimmen, und ebenso kunstlos sich entwickeln." ebd. 340f 1)

Das tertium comparationis zwischen naïveté und Grazie ist schon

associirter Begriff." Herder versteht also das Naive bereits in Schillers Kategorie des "sprechenden Ausdrucks"; er deutet Mendelssohns *naives* "viel mit wenig Sagen" als die im modernen Sinne mit der Mimik verknüpfte Kategorie des "Vielsagenden".

- 1) Zwar hat auch Hagedorn Einfalt und Naïvetät als Bestandteile der Grazie definiert, dabei aber ein für die deutsche Rezeption recht typisches Beispiel der Verwechslung von *simplicité gracieuse* und *majestueuse* geliefert. "Die Höhe (der) Kunst", schreibt er in seinen "Betrachtungen...", "werden wir auf dem Weg der edeln Einfalt am ersten erreichen. Die Natur, wenn sie am grössten erscheint, ist allemahl den kürzesten Weg gegangen, und dieses Kunststück theilet sie dem Genie mit, das nach ihren Gesetzen wirket. Aus der klugen Enthaltung von dem Ueberflüssigen, wo zumahl Zerstreung zu befürchten, entspringt oftmals jene scheinbare Leichtigkeit in der Verbindung, der in den Kunstwerken unser Auge und unser Verstand mit einer ihnen daher so erleichterten Mühe folgen. Sie wird, bey der Wahl des Wenigen, das aber unser Herz und unsere Bewunderung ergreift, und, unerwartet, viel zu denken überlässt, unter dem Charakter der edeln Einfalt, die mit dem Erhabenen oft so nahe verwandt ist, wenigstens in den bildenden Künsten gepriesen: und wer weiss dem Künstler nicht Dank dafür?

in der französischen Theorie das Moment des Unabsichtlichen. Es verweist auf den kunsttheoretischen Topos von der "heimlichen Kunst" oder "heimlichen Absicht". Nun hat aber das Kriterium des "art caché" nicht denselben Bezugsrahmen wie das der "heimlichen Absicht". Die seit Cicero geltende und aus seiner Beschreibung des attischen *genus subtile* übernommene Bestimmung der *simplicité gracieuse* als einer resultativen: als dem, was einfach scheint, aber in Wahrheit beherrschte und deshalb "heimliche Kunst" sei, wird erst mit Bezug auf das *officium des plaire* mit der "heimlichen Absicht" synonym. Während der Topos vom "art caché" in der Wort- und Bildkunsttheorie als Kriterium künstlerischen Könnens, künstlerischer Routine und Fertigkeit tradiert wird, entwickelt sich die "heimliche Kunst" in der höfisch-konversationellen Sphäre zusammen mit dem immer weiter gefassten, in das negative "flatter" übergehenden Begriff des *plaire*. Die "heimliche Kunst" des Gefälligen und Schmeichelnden schliesst aber, als "heimliche Absicht" die Möglichkeit des Gegensatzes von Gesagtem und Gemeintem ein: die "heimliche Absicht" kann zur verheimlichten, zur Lüge werden. Aesthetische und gesellschaftliche Grazie treten hier auseinander.

In seiner ursprünglichen Bedeutung von "getreuer Abbildung" gewinnt der Begriff der *naiveté* in Verbindung mit der Grazie dieser die Dimension des Wahren und Ehrlichen zurück¹⁾ - verliert aber zugleich damit den resultativen Charakter, die "heimliche Kunst". Es ist kein Zufall, dass Watelet, Voltaire und später auch Diderot die ursprünglich resultative Grazie auf Kinder und Frauen

Ist sie aber etwas anderes, als die Grazie in Natur und der Kunst, wenn sie bey rührenden Gegenständen nach den Gesetzen einer vernünftigen Sparsamkeit zu Werke gegangen ist?... Sie hat, unter der Gestalt des Naiven, vielen die erhabensten Züge in den Mund gelegt..." p. 23f

Eine Anmerkung zum letzten Satz verweist auf Mendelssohn. Bei Riedel findet sich folgende erstaunliche Definition: "Ein schöner, vielsagender, im höchsten Grade und bis zur Täuschung natürlicher Gedanke, mit einer anscheinenden Nachlässigkeit und edlen Einfalt sinnlich gemacht, heisst naiv." p. 83

- 1) Dieser Argumentationsgang findet sich exemplarisch in Wielands "Abhandlung vom Naiven" (1755), die Sulzer später in seiner "Allgemeinen Theorie der schönen Künste" abgedruckt hat. Wieland beginnt mit der Kritik: "Ich wundere mich nicht, dass der Brief über die Naivetät im dritten Theil des *Cours des Belles-Lettres* des Abts Batteux ihnen (= Ihnen) so wenig als das, was Bouhours vom Naiven sagt, ein Genüge gethan hat." p. 15

einschränken und Unabsichtlichkeit bis in die körperliche Disposition zur Schwäche zum Kennzeichen erheben.

Der wortkunsttheoretisch fundierte Begriff des Naiven bei Mendelssohn bringt nun zwar inhaltlich die der simplicité gracieuse charakteristische Duplizität von einfachem Ausdruck und kunstvollem Gedanken zurück - nicht aber formal. In der Deutung der graziösen Unabsichtlichkeit als einer naiven im Sinne des batteuxschen "malgré nous" entpuppt sich das Verhältnis von einfachem Ausdruck und kunstvollem Gedanken als unvermittelter Gegensatz von Reden und Meinen. Im naiven Ausdruck ist Kunst nicht im hegelschen Sinne "aufgehoben", eben weil die Kunst oder Würde oder Erhabenheit des Gedankens gar nicht gemeint sind. Dass mit diesem Kriterium des naiven Ausdrucks: seiner wahrhaften und nicht scheinbaren Unabsichtlichkeit der gesellschaftliche Begriff des "Verheimlichten" anstelle des ästhetischen Kriteriums einer "heimlichen Kunst" tritt, belegt jene Wendung, mit der Mendelssohn grundsätzlich die naive Unabsichtlichkeit bezeichnet:

Den eigenen Ausgangspunkt beschreibt er so: "Die Rede soll eigentlich ein getreuer Ausdruck unsrer Empfindungen und Gedanken seyn. Die ersten Menschen haben bey ihren Reden keinen andern Zweck haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen, und wenn sie und ihre Kinder die angeschafne Unschuld bewahrt hätten, so wäre die Rede nach ihrer wahren Bestimmung ein offenerherziges Bild dessen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel gewesen, Freundschaft und Zärtlichkeit unter den Menschen zu unterhalten." ebd. Darauf folgt die Kritik an der Doppelsinnigkeit und Verlogenheit gesellschaftlichen Redens. Nun fehlt in der Kontrastierung von gesellschaftlicher Verlogenheit und naiver Ehrlichkeit aber das eigentlich ästhetische Moment im Begriff des Naiven. Und hier nun greift Wieland - ähnlich wie Fénelon - auf das höfische Ideal der grace zurück: "Ich glaube, dass ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, dass diese Naiveté allemal mit einer gewissen äusserlichen, sichtbaren Anmuth verknüpft ist, die man nicht definieren, aber vermittelst eines feinen (!) Geschmacks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem je ne sais quoi sagen, es sey der Widerschein eines schönen Herzens." p. 17 Hier tritt an die Stelle des "art caché" der "Widerschein" also eben jenes Kriterium der naiveté als "getreuer Abbildung". Die Versöhnung von gesellschaftlicher und ästhetischer Grazie auf der Basis des naiveté-Begriffs setzt den Ursprung an Stelle des Resultats auch im geschichtlichen Konzept: "Lassen Sie uns in die glücklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurückgehen, dort werden wir sie (= die Naiveté als Eigenschaft der schönen Natur, C.H.) mit der Unschuld gepaart finden." p.16 zitiert nach der Akademie-Ausg. Abt. I vol 4 Berlin 1916.

der Begriff des "Verräterischen", der ja im Grunde verheimlichte Absicht voraussetzt¹⁾.

In der Applikation auf physiognomische Zeichen gehört das Signum des Unabsichtlichen in die traditionelle Unterscheidung zwischen absichtlichen oder willkürlichen und unabsichtlichen oder natürlichen Zeichen. Diese Kontrastierung hat neben der wichtigen Rolle als Einteilungsprinzip der Künste eine ebenso wichtige in der Theorie der "politischen Rede", der Konversation; genauer: in den Anweisungen zum Verständnis der politischen Rede, in der Hermeneutik der Konversation²⁾. Und hierher gehört der Begriff des verräterisch Unabsichtlichen. Einige Hinweise auf den Problemzusammenhang müssen genügen.

In einem Schreiben an Friedrich III zu Neujahr 1692 kündigt Christian Thomasius eine "neue Erfindung einer wohlgegründeten und für das gemeine Wesen höchstnötigen Wissenschaft Das Verborgene des Herzens anderer Menschen auch wider ihren Willen aus der täglichen Konversation zu erkennen," an. Im Rahmen dieser "neuen Wissenschaft" nimmt der Begriff des Absichtlichen, also

-
- 1) "So entfährt uns zuweilen, aus Uebereilung, ein naives Wort, wodurch unser wichtiges Geheimnis verrathen wird." p. 342
 "Wenn dieses in der Hitze des Affects geschieht, so kann ein naives Verrathen der geheimsten Gedanken von sehr tragischer Wirkung seyn." I p. 343
 Die aus der Gleichung zwischen Kunst und Absicht erwachsende Gleichsetzung von Kunstlosigkeit und Unabsichtlichkeit ist vom Begriff des verräterischen Unabsichtlichen genau zu unterscheiden. Wenn M. in der zweiten Fassung ausführlicher noch als in der ersten versucht, den Streit um das Fiat lux zu schlichten, so geschieht dies mit dem Begriff des kunstlos Unabsichtlichen; ...man bedenke, die Gegner des Longin haben niemals gezweifelt, dass die Begebenheit "Gott sprach: es werde Licht, und es ward Licht" an sich erhaben sei. Nur dieses haben sie nicht zugeben wollen, dass die Absicht des Gesetzgebers gewesen sei, hiermit etwas Erhabenes zu sagen; das heisst, sie gestanden dieser Stelle die Erhabenheit von dem ersten Range ein (= dem Erhabenen der Gedanken, C.H.) und nur die von der zweiten Gattung (= dem Erhabenen des Ausdrucks) ward von ihnen in Zweifel gezogen." p. 333
- 2) So heisst es schon in einem "Discours de la Conversation" (1677) des Chevalier de Méré: "Il faut observer tout ce qui se passe dans le coeur et dans l'esprit des personnes qu'on entretient, et s'accoustoumer de bonne heure à connoistre les sentimens et les pensées, par des signes presque imperceptibles. (...) C'est une science qui "s'apprend comme une langue estrangere, où d'abord on ne comprend que peu de chose." ed. Boudhors. Paris 1930, vol II p. 107

das der graziösen Unabsichtlichkeit entgegengesetzte vitium der Affektation eine neue, moralische Bedeutung an:

"Alle Affekten sind solche Bewegungen, die den Menschen innerlich am stärksten antreiben etwas äusserlich zu tun oder zu reden. So ist demnach alles dasjenige Reden oder anderes Tun damit man seine Affekten zu verbergen sucht, affektieret und folglich gezwungen. Alles aber, was affektieret und gezwungen ist, es möge auch so wenig sein als es wolle, hat bei scharfsinnigen und attentionen Augen ein ganz anders Ansehen, als das, was natürlich ist; zu geschweigen, dass es dem menschlichen Verstand unmöglich ist, alle Zeit oder auch nur eine lange Zeit zu affektieren, eben deshalb weil alle Affektation gezwungen ist und folglich doch einmal ein Mensch seine wahre Meinung durch ein Wort oder durch eine nicht reiflich überlegte Tat verraten muss." p. 69 1).

Die Unterdrückung des Affekts und damit die Affektation wird in der "neuen Wissenschaft" des Thomasius nicht moralisch bekämpft oder verworfen, sondern als Verhaltensregel konstatiert, die entsprechende Regeln zur Beurteilung verlangt:

"Der Grund dieser Wissenschaft (besteht) darinnen, dass man aus gewissen wenigen und in der allgemeinen menschlichen Natur offenbar gegründeten Regeln durch eine nicht allzulange Zeit dauernde Konversation anfänglich des andern seinen Hauptaffekt und hernachmals die unterschiedenen Grade derer andern Affekten, die dem menschlichen Geschlechte gemein sind, ergründen und daraus hernachmals von eines andern seiner Kapazität, was er dem gemeinen Wesen für Nutzen schaffen oder tun könne, ingleichen wie er notwendig gegen uns gesinnet sein müsse und wessen wir uns zu versehen haben, durch eine unbetrügeliche Folgerung schliessen kann." p. 68

In der spezifisch aufklärerisch-rationalen Sicht gibt die Differenz zwischen willkürlicher Affektation und unwillkürlichem Affekt die Möglichkeit zur Prognose über das zu erwartende Verhalten. In diesem Sinne entwirft auch Wolff seine "Kunst, die Gemüther zu erkennen" als ein dem syllogistischen angenähertes Schlussverfahren: § 193 "Die gantze Arbeit bestehet demnach darinnen, dass wir zu einem verstümmelten Schlusse den gehörigen Obersatz finden" 2)

Diese Regeln zur Menschenkenntnis zu beherrschen, ist ein Gebot der gesellschaftlichen, besonders der urbanen Situation, die bereits Thomasius erkannt hat: Die neue Wissenschaft soll jene Kenntnis des Partners vermitteln, die sonst nur durch langjährige Vertrautheit hätte gewonnen werden können:

1) Das Schreiben ist abgedruckt in: Dt.Lit.in Entwicklungsreihen. Reihe 14. Aufklärung, Bd.I

2) cf. Wolff, Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen. Halle 1723

"Es bezeuget die Gewissheit dieser Kunst... das tägliche Exempel vieler staatsklugen Leute, die zum öftern in einer Konversation nur von einer Stunden lang entweder bei der Tafel oder beim Spiele, ja zuweilen auch, wenn sie einen Menschen gleichsam en passant nur ein wenig beschauet und auf seine Mienen Achtung gegeben, desselben vollkömmlisches Porträt von seinem ganzen Gemüte zu machen wissen, als wenn sie viel Jahre lang auf das vertrauteste und familiäreste mit ihm umgegangen wären." p. 68f

Umgekehrt macht Wolff die erfolgreiche Affektation oder Verstellung von der fehlenden Familiarität abhängig:

" §210 Wem demnach daran gelegen ist, dass seine Verstellung nicht leicht kund werde, der muss auf sein Thun und Lassen wohl acht haben, damit er sich nicht übereile, und durch eine aufrichtige Handlung, die der Verstellung zuwider ist, noch auch durch die Affecten bloss gebe. Ja, weil man sich mehr in achte nimmet, wenn man frembde ist, als wenn man sich gemein machet; so ist gar sehr zu rathen, dass man sich nicht zu gemein mache, sondern soviel nur immer möglich ist, gegen jedermann etwas frembde bleibe."

Gemessen an der pietistischen Umgebung, in der die Schriften Wolffs entstanden sind, muten diese Ratschläge zur erfolgreichen Verstellung merkwürdig an. Dagegen ist zu sagen, dass erstens die Unterdrückung des Affekts als einer natürlichen und deshalb sündhaften Regung ein zentrales Anliegen pietistischer Ethik ist, dass zweitens die Beziehung zwischen höfischen und pietistischen Kreisen eine durchaus enge ist¹⁾, und dass drittens die wolffischen Ratschläge sich zwanglos in das aufklärerische, teleologische Konzept der Vollkommenheit einfügen, welches nicht Unabsichtlichkeit, sondern ausschliesslich die Uebereinstimmung von Mittel und Zweck, Neben- und Hauptabsicht umschliesst.

1) Die Beziehungen zwischen pietistischer und höfischer Ideologie sind wahrscheinlich enger, als in der Forschung angenommen, und ähnlich wie bei Fénelon auf einer Gleichung zwischen dem "goût de Dieu" und dem "goût du Monde" aufgebaut. Es ist kein Zufall, dass ein pietistischer Erbauungsschriftsteller wie Philipp Balthasar Sinold, gen. Schütz, Werke des Jesuiten Bellegarde wie die "L'art de connoitre les hommes" und die "Modèles des conversations pour les personnes polies" übersetzt hat. Die Beziehung des religiösen zum profanen Bereich ist schon in der französischen Literatur im Komplementärverhältnis von Selbst- und Fremderkenntnis vorgebildet. In dieser Tradition steht etwa auch Joh. G. Leutmanns "Nosce te ipsum et alios..." von 1724 (zweite Aufl.). Denn Leutmanns Buch ist "sowohl einem Christlichen Theologe, als auch denen Herren Politicis höchstnöthig." p. 2

In diesem Sinne nun bezieht Wolff auch die Physiognomie in die "Kunst, die Gemüther zu erkennen" ein. Erfolglose Verstellung liegt vor,

" §215... wenn das Gemüthe von seinen natürlichen Neigungen abgezogen worden, die Beschaffenheit aber der Gliedmassen noch bleibt, wie die diesen zuständigen Minen und Geberden es erfordern, nach diesem die Minen und Geberden gezwungen herauskommen; da hingegen, wo die natürlichen Neigungen mit den Minen und Geberden zusammenstimmen, alles ungezwungen herauskommt."

Das ist der alte Gegensatz von affectation und grace. Auch in diesem Zusammenhang besteht Wolff nicht auf der Abschaffung von Verstellung überhaupt, auf dem Waltenlassen der natürlichen Neigung, sondern auf Ueberwindung der Affektation als der Bedingung des gesellschaftlichen *plaire*; ja, klarer als alle ästhetische Spekulation macht das rationalistische Zweckdenken grace als Erfolg verständlich:

" §216 Es zeigt sich hier wiederum ein Anblick einer neuen Wissenschaft, die zur Zeit noch unbekand ist, von der Uebereinstimmung der Minen und Geberden mit den natürlichen Neigungen: und man zugleich zeigen sollte, wie weit der Zwang der Minen und Geberden einzurichten, damit sie nicht gar zu widernatürlich herauskommen, und dadurch Missfallen erregen.(...Denn es ist schon oft vorgekommen) dass gezwungene Minen und Geberden die Gunst des Patrons gehindert, und dadurch ein grosses Glück verscherzet worden; hingegen freye Minen dieselbe befördert, und dadurch in dem zeitlichen Glücke den Grundstein gelegt."

Neben dieser, die verräterisch unabsichtliche Aeusserung des Affekts nur beobachtenden "Kunst" steht im Gefolge der von Gracián entwickelten höfischen Taktik eine Kunst der Provokation. Die für die aufklärerische Gracián-Rezeption bedeutsamste Uebersetzung und Kommentierung des *Oráculo Manual* von August Friedrich Müller, in drei Bänden 1715-19 erschienen und 1733 wieder aufgelegt, appliziert die "Wissenschaft Das Verborgene des Herzens anderer Menschen auch wider ihren Willen aus der täglichen Konversation zu erkennen" vor allem auf die 37. *Maxime*:

"Von der Klugheit, sich in kurtzen empfindlichen Reden, damit die Leute sich zuweilen herauslassen, zu finden, wie auch dergleichen selbst wohl anzubringen."

Die "kurtzen empfindlichen reden", in der französischen Uebersetzung "petits mots" genannt, sind im Sinne Graciáns der Inbegriff konversationeller Andeutung, sowohl der maliziös-erniedri-

genden, als auch der lobend-erhebenden. Die erste Anmerkung Müllers gibt die aufklärerische Definition der "petits mots":

"Kurtze empfindliche reden heisst allhier solche reden, die in einer sinnreichen kurtze solche bedeutungen, ingleichen solche folgerungen in sich halten, welche nach der absicht des redenden die affecten der hörenden auf eine empfindliche art erregen sollen. Es müssen solche reden kurtz, und wenn es sich schicken will, sinnreich und artig seyn, indem sie auf solche art am fähigsten sind, die gemüther zu rühren, und zu veranlassen, dass diese von sich selbst die in einer solchen rede versteckten gedanken des redenden einzusehen beschäftigt werden..."

vol I p. 244 1)

Mit diesen Sätzen ordnet Müller die "petits mots" in die Tradition der *pensées ingénieuses* und der *conceptus praegnantes* ein. Ausdrücklich heisst es, die Kunst der "petits mots" sei dasjenige:

"was man eigentlich poeterey nennen solte, immassen der kern der poetery in artigen gedanken bestehet, und also das, was die Frantzosen un bel esprit nennen, und ein poet in der that einerley ist..." ebd. p.246.

Die Stilistik des *bel esprit* ist in Gottscheds Poetik in den Begriff der scharfsinnigen oder sinnreichen Schreibart eingegangen - noch traditionell mit dem *officium des delectare* betraut. Die Deutung Müllers jedoch stellt die sinnreiche Schreibart in den Dienst eines spezifisch konversationellen *move*:

"Wenn demnach die leute gegen eine person oder sache wohl oder nicht, zum besten geneiget sind, und man sich in ihrer gesellschaft mit einer nachdencklichen rede, die selbige person oder sache betrifft, herauslässt, so werden die geneigten oder widrigen affecten der leute dermassen schleunig und lebhaft dadurch gerühret, dass ein gemüth in der verstellungskunst es auf einen ziemlichen grad der vollkommenheit gebracht haben muss, das nicht die unordnung und heftigkeit seines gereizten affects einigermaßen äusserlich solte blicken lassen... Der affect muss in dergleichen begebenheiten der verräther seyn, diesen muss man

1) Zitiert wird nach der zweibändigen Ausgabe Leipzig 1733.

reitzen, welches, wie gedacht, durch dergleichen reden aufs nachdrücklichste geschehen kann." ebd. p. 247 1)

Die Aesthetik Baumgartens, auf der Stilistik des sinnreichen Ausdrucks aufgebaut, hat den rhetorischen Zweckbegriff weitgehend eliminiert. Der Zweck des Gedichts, heisst es in den frühen "Meditationes..." ist sein Thema; das Kriterium für den erfüllten Zweck die brevitás absoluta:

" § 74 Innerlich oder absolut kurz ist eine Rede, welche nichts enthält, was fehlen könnte, ohne dass dadurch der Grad ihrer Vollkommenheit beeinträchtigt würde. Da eine solche Kürze jeder Rede eignen soll, muss sie auch das Gedicht besitzen." 2)

Wenn aber Baumgarten als Anmerkung zu diesem Paragraphen ausgerechnet die 37. Maxime Graciáns zitiert:

"Und doch haben kurze Worte gar oft die Menschen entweder zu Fall gebracht oder erhoben", so wird nicht nur die rhetorische Fundierung des Zweckbegriffs, sondern auch die Tendenz zur Applikation konversationeller Kriterien offenkundig.

1) In eben dieser Tradition steht auch die berühmte Affecten- und Emphasenlehre in der Hermeneutik Rambachs: "Weil unsere Gedanken in der Rede fast allezeit mit gewissen Affecten, die der Sache convenable sind, verknüpft seyn, so hat die Rede nicht nur die Kraft, andern unsere Gedanken zu eröffnen, sondern auch zugleich unsern Affect ihnen zu repräsentieren," Herbers p. 97. Gerade an der Hermeneutik Rambachs und der in ihrem Gefolge stehenden Auslegungspraxis liess sich zeigen, wie wenig sich der Umgang mit dem Wort Gottes vom Umgang mit Menschenwort unterscheidet. Das gilt auch für den weiteren problemgeschichtlichen Zusammenhang. Die Entwicklung einer profanen Hermeneutik im Sinne des Chladenius bezeugt nur das von Thomasius konstatierte Fehlen der familiarité und also recht eigentlich einen Zustand der Entfremdung. Eine charakteristische Gegenbewegung bilden die pietistischen, besonders zinzendorfschen Anweisungen für das Gespräch mit Gott, die im Unterschied zur protestantischen Orthodoxie diesen Dialog auf die konversationelle Ebene zurückzunehmen bemüht sind und wie Fénelon, auf Ungezwungenheit, Vertraulichkeit und Leichtigkeit grössten Wert legen; so wie die Familie überhaupt als Symbol zinzendorfscher Theologie gelten kann: angefangen von der Applikation auf die Trinität bis hin zur Konzeption der Gemeinde als Familie. cf. dazu auch Reichel, Zinzendorfs Sprach- und Dichtungstheorie. Bad Homburg v.d.H. - Zürich, 1969

2) Zitiert nach Riemann, Die Aesthetik A. Baumgartens, Halle 1928

Die Deutung Müllers ist wörtlich in den Artikel "Rede" des Zedler-schen Universallexikons eingegangen und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich geworden. Deutlicher als bei Müller wird hier das Prinzip der Andeutung nicht nur zur Affekterregung des Hörenden, sondern im Sinne des Thomasius als Regel "wie wir eines andern Rede klüglich nutzen sollen" interpretiert:

"... weil man immer in Conversation diejenigen Dinge, an denen uns am meisten gelegen, nur halb zu sagen pflegt und dieses geschieht zuweilen mit Intention, zuweilen auch wider die Intention derer, die da reden." 1)

Mit Intention: um dem andern etwas Wichtiges zu verstehen zu geben, was sich umständehalber nicht deutlich sagen lässt; gegen die Intention: wenn der Affekt das Wichtige verrät. Freilich, der Mendelssohnsche Begriff des Naiven ist von diesem konversationellen, das Wichtigste "nur halb Sagen" inhaltlich deutlich unterschieden. Der Gedanke jedoch, die andeutende Struktur des Naiven mit der simplicité du sublime zusammenzudenken, setzt das Bewusstsein für eine Situation voraus, in der das "viel mit wenig Sagen" als Form die absichtliche und unabsichtliche Äußerung subsumiert, eine Situation des dialogischen cacher und découvrir.

Die im engeren Sinne literarische Vorlage zu der mendelssohnschen Definition des Naiven scheint aber Basedow in seinem "Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit" (1756) geliefert zu haben. In diesem von Mendelssohn in der BWK 1757 besprochenen Buch werden die Verse I 79 - 102 der Boileauschen Poetik wie folgt kommentiert:

"So niedrig die Schreibart immer seyn mag, die von dem Inhalte erfordert wird, so redet doch immer ein Poet, ein Mann, der besser, als auf die gewöhnliche Art lehren und vergnügen will. Ein solcher

1) cf. auch die Maxime 25 Graciáns: "Einst war es die Kunst aller Künste reden zu können, jetzt reicht das nicht mehr aus; erraten muss man können, besonders aber da, wo es auf Zerstörung unserer Täuschung abgesehen wird. Der kann nicht sehr verständig sein, der nicht leicht versteht. Es gibt hingegen auch Schatzgräber der Herzen und Luchse der Absichten. Gerade die Wahrheiten, die uns am meisten angehen, werden stets nur halb ausgesprochen; der Aufmerksame verstehe sie ganz."

Charakter muss in seinen Worten anzutreffen seyn. Dieses, nebst der moralischen Sittsamkeit ist das Edle, was hier verlangt wird, und dem das Naife nicht zuwider ist, worunter man eine solche Art zu denken und sich auszudrücken verstehen muss, die einem aus Unschuld, untadelhafter Unwissenheit, oder Vertraulichkeit freymüthigen Menschen, der einen besondern Charakter hat, zuerst einfällt, und etwas Ungewöhnliches und dem Scheine nach Anstössiges zu haben scheint. Man trifft solche naife Einfälle gemeinlich bey Kindern, oder bey gemeinen Leuten, oder in dem vertrauten Umgange, oder bey solchen an, die klüger sind, als sie scheinen, und sich dieses Scheins bedienen wollen, oder welche diesen Schein aus Scherz annehmen. Man sieht also leicht, wo das Naife natürlich sey. Es gefällt am rechten Orte sehr, weil uns die Unschuld, weil es uns vergnügt, klüger als andere zu seyn, weil wir gerne offenerzige Freunde haben, weil ein durch Verstellung wohl gewählter naifer Einfall etwas Thörichtes zu seyn scheint, und plötzlich eine kluge Absicht entdeckt, endlich, weil wir gern scherzen und Scherz anhören mögen." p. 515f

Auch hier also eine Zusammenstellung des absichtlich und des unabsichtlich Naiven; eine Zusammenstellung, die die naive Andeutung in einer konversationellen Situation¹⁾ ansiedelt, in der die Auslegung weder nach rein ästhetischen noch ausschliesslich nach den Prinzipien der "politischen Rede" mitgedacht ist, sondern nach den Regeln des "vertrauten Umgangs", der erreichten famili-

1) Dass die Zusammenstellung des Naiv-Erhabenen mit der naiven Grazie bei M. tatsächlich als ästhetische Aufwertung des konversationellen cacher und découvrir zu verstehen ist, wird in der psychologischen Interpretation der zweiten Fassung sehr deutlich: "Ist aber das Innere des Naiven ein Uebel ohne Gefahr, eine Schwachheit, ein Fehler, eine Torheit, die weiter kein merkliches Unglück zur Folge haben, so ist das Naive bloss lächerlich; und in diesem Falle kommt es darauf an, ob derjenige, der das Naive vorbringt, die Absicht hat, mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, oder ob wir wider seine Absicht mehr erraten. In dem ersten Falle macht er uns zu lachen, in dem zweiten wird er selbst lächerlich." Bd I, p. 346
In der ästhetischen Korrelation löste das absichtlich Naive, also das naiv-Erhabene, Bewunderung aus - das unabsichtlich Naive, also die naive Grazie aber ein "verwunderungsvolles Nachdenken". Es ist sehr bezeichnend, dass der von M. so gründlich durchdachte Begriff der Verwunderung hier wieder auftaucht ob bewusst oder unbewusst. Die in der Diskussion mit Lessing getroffene Unterscheidung zwischen Be- und Verwunderung stellte sich als Differenz zwischen übertroffener und widersprochener Erwartung heraus und es bedürfte einer Sonderuntersuchung, um diese formale Differenz auch für den Bereich des Komischen, genauer: für die Differenz des absichtlich und des unabsichtlich Komischen als zutreffend zu erweisen.

arité, in der die unabsichtliche Naivetät nicht ausgenutzt und die absichtliche nicht missverstanden wird; und schon in der Rezension von 1757 bekundet Mendelssohn sein Interesse an dieser Definition mit der eingeklammerten Bemerkung "Vielleicht hätte diese Materie in einem Lehrbuche von den schönen Wissenschaften eine besondere Ausführung und gründlichere Untersuchung verdient" (vol. 4.1. p. 232.)

So wird auch in der zweiten Fassung des Aufsatzes, obwohl Mendelssohn die Unabsichtlichkeit des physiognomisch und sittlich Naiven immer wieder betont, an der formalen Definition nichts geändert. Erst jetzt zitiert er bezeichnenderweise die batteuxsche Unterscheidung zwischen une naïveté und la naïveté - mit der ja gerade die Differenz zwischen der konversationell unabsichtlichen und der absichtlichen naïveté des Genies hatte bezeichnet werden sollen, und fährt dann fort:

"Da indessen beide Gattungen des Naiven gewisse Merkmale gemein haben, so wird man schon, um keine derselben auszuschliessen, die Erklärung vom Naiven etwas weiter ausdehnen müssen. Wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache verstanden wird, die selbst wichtig ist, oder von wichtigen Folgen sein kann, die Absicht des Redenden mag gewesen sein, mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, oder er mag, ohne Vorsatz und zuweilen wider denselben, von ungefähr mehr verrathen haben, so heisst in beiden Fällen die Bezeichnung naïv." vol I. p. 343f

Diese Kontamination belegt nicht nur die Annahme einer ursprünglichen Verwandtschaft zwischen gesellschaftlich-konversationeller und künstlerischer naïveté. Die von Mendelssohn konstatierte formale Uebereinstimmung zwischen naiver Erhabenheit und naiver Grazie zieht vielmehr eine Konsequenz aus der Problemgeschichte selbst.

Das dem wortkunsttheoretischen Konzept der simplicité grundsätzlich eigene Charakteristikum eines Verzichts auf Explikation bei gleichzeitigem Anspruch oder Vertrauen auf richtige Auslegung fand sich in den beiden extremen Positionen Boileaus und Fénelons; in der religiösen und der rhetorischen, in der simplicité des Gebets und der simplicité des Befehls. Ist der Anspruch auf Auslegung im Konzept Boileaus autoritativ begründet und ein Anspruch auf Gehorsam, so wird bei Fénelon - und nicht zufällig braucht er häufig simplicité und naïveté synonym - der Anspruch auf richtige Auslegung aus der Situation der familiarité begründet. Der in der

simplicité du sublime wie im naiv Erhabenen Mendelssohn erkannten, konzentrierten Absichtlichkeit, der Dominanz des Selbstbewusstseins, steht der Charakter der religiösen simplicité wie der naiven Grazie bei Mendelssohn als Charakter "ohne Vorsatz, ohne Ansprüche, ohne Selbstbewusstsein" komplementär gegenüber. Beide Konzepte fordern für ihre dialogische Struktur einen Konsensus, sei's den autoritativen, sei's den idyllischen im Sinne der familiarité, in dem die Explikation des Gemeinten und seine aptisch-persuasive Darstellung überflüssig wird.

Andererseits steht das Mendelssohnsche Konzept, wie gezeigt, in der Tradition der deutschen Aesthetik und der von ihr rezipierten Stilistik des bel esprit - damit also unter der Bedingung des eruditiven Konsensus. Es war das dieser Stilistik eigene, mindestens bei Bouhours deutliche Bewusstsein von der Vieldeutigkeit und Interpretierbarkeit des Wirklichen, das in der kulturkritischen Sicht der Anciens als superflu erschien. Nun hat Mendelssohn nicht nur die Fragestellung der "Querelle" nicht aufgenommen, sondern auch mit der terminologischen Entscheidung zwischen Einfalt und Naivetät¹⁾ einen anderen, der religiösen simplicité ange-näherten kulturkritischen Aspekt gewählt. Der Begriff des Naiven setzt als vitium nicht die Freiheit zur Auslegung überhaupt, sondern nur die falsche Auslegung, und liefert so auch das Regulativ des Auslegenden. In dem Charakteristikum des unabsichtlichen "viel mit wenig Sagens": dem Vertrauen auf richtige Auslegung zeigt sich so die Annäherung des eruditiven an den Konsensus der familiarité, wie er bereits in der winckelmannschen Kontamination von Erudition und Empfindung im Umgang mit der allegorischen Ein-

1) Tatsächlich haben die Begriffe in Sulzers "Allgemeiner Theorie der schönen Künste" (1771-74) eine klar unterschiedene und den Gegensatz zwischen simplicité majestueuse und gracieuse wieder-aufnehmende Kompetenz. Während im Artikel "Naif" der Aufsatz Wielands abgedruckt wird, wird "Einfalt" im Sinne der ökonomischen brevitäts definiert: "Die edle Einfalt hält sich an dem Wesentlichen einer jeden Sache. Deswegen ist alles, was sich in dem Gegenstand befindet, nothwendig da, es ist da nichts, das man davon thun könnte, alle Theile passen ohne Zwang aneinander, nichts ist überflüssig, nichts das die Vorstellungskraft von dem Wesen des Gegenstandes ableitet, die Absichten werden durch den kürzesten, geradesten und natürlichsten Weg erreicht."

falt der Antike sich zeigte. Folgerichtig verlangt Mendelssohn für die Auslegung des unabsichtlich Erhabenen nicht den gebildeten Weltmann, sondern den Mann von "empfindsamen Herzen":

"Der Unempfindsame, der nach dem Scheine urtheilt, wird das sittlich Naive nicht ohne Lachen wahrnehmen, denn er sieht weiter nichts, als den Kontrast mit dem ihm besser bekannten Weltgebrauche und das Ungereimte in dem zu sichern Vertrauen auf Anderer Güte, das ihn zu lautem Gelächter reizt. Der Mann von empfindsamen Herzen hingegen sieht durch, bis auf die innere Würde, erkennt den Edelmuth aus welchem jene Ungewissheit und anscheinende Ungereimtheit entspringt, und indem sich seine Lippen zum Lachen regen, ergiesst sich ein Schauer durch sein Herz, und löst dieses Lachen in ein verwunderungsvolles Nachdenken auf." vol I p. 345f 1)

Die Annäherung des eruditiven an den Konsensus der familiarité steht in genauer Entsprechung zu jenem Abschnitt in der Geschichte des Geniebegriffs, der von der Idee des *bel esprit* bis zu der von Hamann, Herder und Lavater gerühmten Kindlichkeit des Genies reicht, und es ist keine Frage, dass dieser Abschnitt eine zunehmende Affinität zwischen der naiven Dialogstruktur und dem Verhältnis zwischen Autor und Publikum manifestiert. So ist es kein Zufall, dass nicht die Mendelssohnsche Definition des absichtlich Naiven rezipiert worden ist, sondern jenes schon im Begriff des sittlichen Naiven sich andeutende Ideal des unabsichtlich Erhabenen, wo Würde und Wichtigkeit sich verraten, wie der Naive seine heimlichsten Gedanken dem aufmerksamen Beobachter verrät. Das ist der Punkt, an dem Lavater als Physiognomist einsetzt und den Anspruch auf Kongenialität, oder mit Mendelssohn zu sprechen, auf den "Mann von empfindsamen Herzen" erfüllt. Denn "mit geheimer Entzückung durchdringt der menschenfreundliche Physiognomist das

-
- 1) Der Begriff der Empfindsamkeit oder Empfindnis ist in den fünfziger und sechziger Jahren, besonders aber seit der "Theory of moral sentiments" (1759) von Adam Smith und Thomas Abbt's "Vom Verdienst" (1765) synonym nicht nur mit Sympathie, sondern mit dem Vermögen zur Identifikation im modernen Sinne. Der Anspruch des naiven Charakters auf einen Menschen "von empfindsamen Herzen" erscheint unter diesem Aspekt als radikalste, weil sozialpsychologische Interpretation jenes Anspruchs auf Kongenialität, der die Geschichte des *simplicité*-Begriffs durchzieht und von der rhetorischen *simplicité du sublime* Boileaus bis zur poetischen *simultanéité du sublime* Diderots erhoben wird.

Innere des Menschen und erblickt da die erhabensten Anlagen..." 1)

Es ist dieser Begriff des unabsichtlich Erhabenen, der in Schillers Gleichnis für die naive Rede des Genies als den "Göttersprüchen eines Kindes" auftaucht und ihm von Herder überliefert wird:

"In jedem Lebensalter hat diese sittliche Grazie ihren eigenen Namen. In der Kindheit nennen wir ihren Ausdruck naiv: und o! wie reizend ist die kindlich-Schöne; kindlich Erhabene! Es giebt mit Einem oft so viel, ganz aus der Natur des Kindes, ohne Anmassung, still und mächtig; eine naive Frage oder Antwort oder Geberde sagen mehr als tausend Worte." Kalligone p. 329 Ed. Suphan

Damit wird zwischen den beiden die Problemgeschichte beherrschender Konzepten der bürgerlich, rhetorisch und rational bestimmten simplicité du sublime und der höfisch, bildkunsttheoretisch und religiös bestimmten simplicité gracieuse ein Kompromiss geschlossener

1) cf. Lavater, Physiognomische Fragmente XIII, p. 160

Auch Lavaters Rolle in der hier skizzierten Problemtradition bedürfte einer Sonderuntersuchung. Vor allem zwei seiner Werke, die "Aussichten in die Ewigkeit" (1768) und die "Physiognomischen Fragmente" (1775-78) belegen ein übrigens auch für Herder charakteristisches Neben- und Miteinander von aufklärerischen, pietistischen und genieästhetischen Motiven. So etwa wird die Physiognomie, die in den aufklärerischen Schriften, wenn überhaupt anerkannt, so als Mittel zur Prognose von menschlichem Verhalten gewertet wird, bei Lavater zum Anlass von Prophetie; das oben angeführte Zitat lautet vollständig: "... und erblickte da die erhabensten Anlagen, die sich vielleicht erst in der zukünftigen Welt entwickeln werden." ebd. Das Stilideal des unabsichtlich Vielsagenden ist so bei Lavater komplementär zur Hermeneutik des Physiognomisten, der die nicht-intentionalen, natürlichen Zeichen wie Körperbau etc. zu deuten weiss. Dies aber ist umgekehrt nur möglich durch die spezifische Disposition des Physiognomisten: durch sein Vermögen zur Anpassung, Einfühlung oder "Ahnung", wie es häufig heisst. Aber eben diese Eigenschaften werden von Lavater auch als solche des Genies beschrieben. In den "Aussichten" wird breit ausgeführt, was schon in der Physiognomie des Genies betont wird und direkt auf das traditionelle Attribut des bel esprit zurückweist: auf seine Vielseitigkeit. Elastizität, Biegsamkeit und Anpassungsfähigkeit erscheinen in den "Aussichten" unter dem Begriff der "Gestaltsamkeit"; als utopisch gedachte, buchstäblich körperliche Plastizität, die es ermöglichen soll, "mit allen unendlich kleinen vernünftigen Geschöpfen einen vertraulichen Umgang zu haben" p. 79 Die "Aussichten" liefern den utopischen Entwurf eines gesellschaftlichen Situation, in der die Verschiedenheit der Kommunikationspartner so radikal, nämlich in planetarischen Dimensionen gedacht wird, dass eine Ueberwindung der Kommunikationsbarrieren nur noch durch das Gegenkonzept einer maximalen Anpassungsfähigkeit, eben der biologisch gedachten "Gestaltsamkeit" denkbar wird. Dass hier eine utopische Parabel über be-

der psychologisch die eigentümliche Dialektik zwischen Selbstbewusstsein und Selbstauslöschung, cartesischer und quietistischer simplicité reflektiert; ein Kompromiss, der als gesellschaftlicher, wie bei Winckelmann eine Versöhnung des Edlen mit dem Einfältigen versucht und schliesslich kunstsoziologisch die Frage offenlässt: ob der Anspruch oder das Vertrauen auf richtige Auslegung, ob die Autorität des Sprechenden oder die des Hörenden und Erhörenden als Regulativ künstlerischen "viel mit wenig Sagens" gelten könne.

stehende Verhältnisse vorliegt, mag ein Zitat aus Knigges "Umgang mit Menschen" (1788) belegen, also einem aufgeklärten Nachfahren Castigliones und damit auch dem im Libro del cortegiano verkündeten Vielseitigkeitspostulat verpflichtet; denn auch Knigge zufolge "ist es wichtig für Jeden, der in der Welt mit Menschen leben will, die Kunst zu studieren, sich nach Sitten, Ton und Stimmung Andrer zu fügen." p. 26 Jedoch: "In keinem Lande in Europa ist es vielleicht so schwer, im Umgang mit Menschen aus allen Classen, Gegenden und Ständen, allgemeinen Beyfall einzuerndten, in jedem dieser Cirkel wie zu Hause zu seyn, ohne Falschheit, ohne sich verdächtig zu machen und ohne selbst dabey zu leiden... als in unserm deutschen Vaterlande; denn in irgend vielleicht herrscht zu gleicher Zeit eine so grosse Mannigfaltigkeit des Conversationstons... Eben daher kömmt es, dass unsere Schauspieler, Schauspieldichter und Romanschreiber ein viel schwerers Studium haben..." p. 15f *

Es ist diese Verschiedenheit, oder die in diesem Sinne verstandene Anonymität des Publikums, vor der das Stilideal des unabsehblich Vielsagenden gesehen werden muss: als einer dichterischen Möglichkeit, das von Lavater utopisch gesehene Ideal zu verwirklichen, "von vielen zugleich, von jedem nach seiner Art, seinem Standpunkte, seinem Sinne usf. verstanden, von jedem auf verschiedene Weise und von allen richtig verstanden " (p. 58) zu werden.

*(zit. nach der Ausgabe Hannover⁵ 1797)

LITERATURVERZEICHNIS

QuellenAristoteles

La Rhétorique. Traduit par M. Cassandre. (¹1654) Amsterdam 1733

Arnauld et Lancelot

Grammaire générale et raisonnée ou La Grammaire de Port-Royal.
(¹1660) Nachdr.d.Ausg.1662. (Grammatica universalis.1.) Stuttgart-
Bad Cannstatt 1966

Arnauld et Nicole

L'Art de penser. La Logique de Port Royal. Ed.par B.Baron v.
Freytag Löringhoff et H.Brekke. Nachdr.d.Ausg.1662. 2 vols.
Stuttgart-Bad Cannstatt 1965

Basedow, Johann Bernhard

Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit in verschiedenen
Schreibarten und Werken... Kopenhagen 1756

Batteux, Charles

Les Beaux Arts réduits à un même Principe. Nachdr.d.Ausg.1746
New York 1970

ders.

Cours de Belles-Lettres distribué par exercices.4 vols. Paris
1747-50.

Rez.in: Mémoires pour l'histoire des sciences
& des beaux arts. Mars 1749

" " : Journal des Sçavans.Mars 1748

ders.

Cours de Belles-Lettres ou Principes de la Littérature. Nouv.ed.
4 vols. Paris 1753

ders.

De la construction oratoire. Paris 1763

Rez.in: Journal des Sçavans. Avril 1746

ders.

Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen
des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler.
4.und verb.Aufl. 4 Bde. Leipzig 1774

Beauzée, Nicolas

Artikel "Langue" und "Inversion" in: Encyclopédie... s.d.

Bodmer, Johann Jacob

Critische Briefe. Reprograf. Nachdr. d. Ausg. 1746. Hildesheim 1969

Boileau-Despréaux, Nicolas

Oeuvres diverses du Sieur D... avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du Grec de Longin. Paris 1674

ders.

Oeuvres complètes. éd. par Charles-H. Boudhors. 7 vols. in 5. Paris 1934-42

Bouhours, Dominique

Les entretiens d'Ariste et d'Eugene. Amsterdam 1671

ders.

La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. (1687) Paris 1691

Breitinger, Johann Jacob

Critische Dichtkunst. Faks. dr. d. Ausg. 1740. (=Dt. Neudr. Texte d. 18. Jh.) 2 Bde. Stuttgart 1966

Burke, Edmund

A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Ed. by J. T. Boulton. (1757) London-New York 1958

Castiglione, Baltasar

Le parfait courtisan et la dame de cour. Trad. par Abbé Duhamel. Paris 1690

ders.

Das Buch vom Hofmann. Uebers., eingel. u. erläutert v. F. Baumgart. (= Slg. Dieterich. 78) Bremen 1966

Chladenius, Johann Martin

Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schrifften. Leipzig 1742

Cicero

M. Tulli Ciceronis Rhetorica. Tom. II (=Scriptorum classicorum Bibl. Oxoniensis) Oxonii 1970

ders.

De oratore. ed. par Ed. Courbaud. 3 vols. Paris 1922-30

Condillac, Etienne Bonnot de

Essai sur l'origine des connoissances humaines. 2 vols. Amsterdam 1746

ders.

Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme. Tom I: Grammaire.
Tom II: L'Art d'écrire et de raisonner. Londres 1776

Cordemoy, Gerauld de

Discours physique de la parole. (¹1668) Nachdr.d.Ausg. 1677 (=Grammatica
universalis.2.) Stuttgart-Bad Cannstatt 1970

Cramm, Franz J.v.

Ueber das Naïve, Natürliche, Gesuchte und Gezwungene in den schönen
Wissenschaften. Braunschweig 1770

Curtius, Michael

Abhandlung von dem Erhabenen in der deutschen Dichtkunst. In:
M.C., Kritische Abhandlungen und Gedichte. Hannover 1760

Descartes

Oeuvres philosophiques. 1618-1637.éd.par F.Alquié (=éd.Garnier)
Paris 1963

ders.

Traité des passions. In: Descartes. Oeuvres choisies. Tom II.
Paris 1955

Diderot, Denis

Oeuvres philosophiques. éd.par P.Vernière (=éd.Garnier) Paris 1964

ders.

Oeuvres esthétiques.éd.par P.Vernière (=éd.Garnier) Paris 1968

ders.

Lettre sur les sourds et muets.éd.par P.H.Meyer (=Diderot-Studies.
VII) Genève 1965

Dubos, Jean-Baptiste

Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. (¹1719)
3 vols. Dresde 1760

Du Marsais, César Chesneau

Oeuvres. 5 vols. Paris 1797

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et
des métiers... mis en ordre et publié par Diderot et...d'Alembert.
Lausanne et Berne 1781-82

Ernesti, Johann Chr.

Lexicon technologiae Latinorum rhetorum. Lipsiae 1797

Félibien, André

Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres... (1 1666-88) Seconde ed. 2 vols. Paris 1690

ders.

Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Londres 1705

Fénelon, François de Salignac de la Motte

Oeuvres. 3 vols. Paris 1861

ders.

Lettre à l'Académie avec les versions primitives. Ed. critique par E. Caldarini. (=Textes littéraires franç.) Genève 1970

ders.

Geistliche Werke. Einleitung u. Textauswahl v. F. Varillon. Dt. Ausg. u. Uebers. v. P. Manns. Düsseldorf 1961

Fleury, Claude

Oeuvres. 2 vols. Paris 1844

Furetière, Antoine

Dictionnaire universel. 3 vols. La Haye - Rotterdam 1690

Gébelin, Court de

Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne...
Tom II: Grammaire universelle et comparative. Paris 1774

Girard, Gabriel

Synonymes françoises. Amsterdam 1747

Gottsched, Johann Chr.

Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst... Hannover 1729

ders.

Erste Gründe der gesamten Weltweisheit. Zweyte, verm. u. verb. Auflage
Leipzig 1735

ders.

Versuch einer Critischen Dichtkunst. Vierte, sehr verm. Aufl.
Leipzig 1751

Gracián, Baltasar

L'homme de cour de Baltasar Gracian. Traduit et commenté par le
Sieur Amelot de la Houssaie... 3. ed. Paris 1685

ders.

Baltasar Gracians Oracul... Das ist Kunst-Regeln der Klugheit...
mit neuen Anm. v. A. F. Müller (1 1715 - 19) Zweyte Aufl. Leipzig
1733

ders.

Gracians Hanorakel und Kunst der Weltklugheit. Dt.v. A.Schopenhauer.
Hrsg. v. H.Schmidt-Jena.(=Kröners Taschenausg.) Leipzig 1910

Harris, James

Hermes: or, a philosophical inquiry concerning language and universal
grammar. Nachdr.d.Ausg. 1751 (=Engl.Linguistics.55.) Menston 1968

Houdart de la Motte

Odes et autres oeuvres. Tom I. Amsterdam 1711

Huet, Pierre Daniel

Examen du sentiment de Longin, sur ce passage de la Genese: Dieu
dit que la lumiere soit & c. In: Bibliothèque choisie... par
Jean Le Clerc. Tom X. Amsterdam 1706

ders.

Huetiana, ou Pensées diverses de M.Huet. Paris 1722

Kant, Immanuel

Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Königsberg
1764

ders.

Kritik des Urteilskraft. Hrsg.v.K.Vorländer (Bibl.Meiner) Hamburg 1954

La Bruyère, Jean de

Les Caractères de Théophraste...avec les Caractères ou les Moeurs
de ce siècle. (=ed.Garnier) Paris 1962

Lamy, Bernard

L'Art de parler avec un discours dans lequel on donne une idée de
l'art de persuader. (1^{re} 1675) Sec.ed. Revue & augm. Paris 1676

ders.

La rhétorique, ou l'art de parler 6.ed. La Haye 1737

Lavater, Johann Caspar

Aussichten in die Ewigkeit in Briefen an Hrn. Joh. Georg Zimmermann.
2.verb.AufL Hamburg 1773

ders.

Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und
Menschenliebe. 2 Bde. Faks.d.Ausg. 1775-78. Zürich 1968

Le Bossu, René

Traité du poème épique. Paris 1675

Le Brun, Charles

Conférence sur l'expression générale et particulière des passions.
(1^{re} 1698) Verona 1751

Le Clerc, Jean

Réponse à l'avertissement de la nouvelle édition des oeuvres de M. Despréaux. In: Bibliothèque choisie...vol 26,1.1713

ders.

Remarques sur la X Reflexion sur Longin, par l'Auteur de la B.C.
In: Bibliothèque choisie... vol 26,1. 1713

Leibniz, Gottfried Wilhelm

Die philosophischen Schriften. Hrsg.v. C.J.Gerhardt.7 vols.
Hildesheim 1960 - 61

Le Laboureur, Louis

Les avantages de la langue françoise sur la langue latine.
Paris 1669

Le Moyne, Pierre

De l'art de devises. Paris 1666

Meier, Georg Friedrich

Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften... Halle 1748

ders.

Gedanken von den Schertzen. Halle 1744

ders.

Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt. Halle 1744

ders.

Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst. Nachdr.d.Ausg. 1757
(=Instrumenta Philosophica. Series Hermeneutica.I.) Düsseldorf
1965

Mendelssohn, Moses

Philosophische Schriften. Hrsg.v.G.B.Mendelssohn. 7 Bde. Leipzig
1843-45

ders.

Gesammelte Schriften. Hrsg.v. Elbogen/Guttman/Mittwoch.Bd III,1.
Berlin 1932

ders.

Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissen-
schaften. In: Bibl.d.schönen Wissenschaften u.d.freyen Künste II,2.1758

Menestrier, Claude-François

La philosophie des images. Paris 1682

Mengs, Anton Raphael

Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey.
Hrsg.v.Joh.C.Füssli. Zürich 1762

Méré, George Brassin de

Oeuvres complètes. éd. par Charles-H. Boudhors. Paris 1930

Möser, Justus

Sämtliche Werke. Hist-krit. Ausg. 14 Bde. Bd I: Wochenschriften.
Oldenburg - Berlin 1944

Montesquieu, Charles de

Essai sur le goût. Introduction et notes par Charles-J.Beyer.
(=Textes litt. franç.) Genève 1967

Naumann, Christian Nikolaus

Von dem Erhabenen in den Sitten. Erfurt 1751

"Peri Hypsus"

On the Sublime. transl.by W.H.Fyfe. (=The Loeb Class.Libr.)
Cambridge 1960

—
Du Sublime. Texte établi et trad.par H.Lebègue.2.ed.rev.et augm.
Paris 1952

—
Vom Erhabenen. Griechisch u.Teutsch, nebst...einer Untersuchung,
was Longin durch das Erhabene verstehe, von Carl Heinrich Heineken.
Dresden (1:1737) 1738

Perrault, Charles

Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et
les sciences. Nachdr.d.Ausg. 1688-97 (=Theorie u.Gesch.d.Lit.u.d.
schönen Künste Bd 2.) München 1964

Plinius maior

Traduction du XXXIV.XXXV. et XXXVI livres de Pline l'ancien avec des
notes par M.Falconet, Amsterdam 1772

Plutarch

Les vies des hommes illustres, traduits en françois...par M.Dacier.
10 vols. Nouv.ed. Amsterdam 1735

Pomey, François

Le Dictionnaire Royal . 2.ed. Lyon 1671

Rambäch, Johann Jacob

Institutiones Hermeneuticae Sacrae. Jena 1723

Rapin, René

Oeuvres.Dernière ed. 3 vols. La Haye 1725

Reflexions sur la nature et la source du sublime... Par L.P.C.J.
in: Mercure de France. Juin 1733

Richardson, Père & Fils

Traité de la peinture et de la sculpture. vol 1. Amsterdam 1728

Riedel, Friedrich Justus

Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Nebst einem Anhang von Briefen. (¹ 1767) Wien und Jena 1774

Rohr, Julius Bernhard von

Unterricht von der Kunst der Menschen Gemüther zu erforschen...
(¹ 1713) Dritte u. vermehrte Aufl. Leipzig 1721

Rollin, Charles

De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres. Par rapport à l'esprit & au coeur. 4 vols. Nouv.éd. Amsterdam 1745

ders.

Herrn Carl Rollins... Anweisung, wie man die freyen Künste lehren und lernen soll. Aus dem Französischen übersetzt v. Joh.J. Schwaben.
Leipzig 1737-38

Rousseau, Jean Jacques

Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles. Ed.critique par M.Fuchs.
Lille-Genève 1948

ders.

Schriften zur Kulturkritik. Frz.u.dt. 2., erw.u.durchges.Aufl. Hamburg 1971

Scudéry, Madeleine de

Conversations sur divers sujets. Tom I. La Haye 1685

dies.

Conversations nouvelles sur divers sujets. 2.éd. Amsterdam 1686

Silvain

Traité du sublime à M. Despréaux. Paris 1732

Rez. in: Mercure de France. Fevrier 1733

" " : Journal des Sçavans.Mars 1733

Sulzer, Johann Georg

Allgemeine Theorie der schönen Künste... 2 Theile, Leipzig 1771-74

Tesauro, Emmanuele

Il Cannochiale Aristotelico. Hrsg.u.eingel.v.A.Buck. Nachdr.d.Ausg.
1670. (= Ars Poetica. Texte. Bd 5.) Bad Homburg 1968

Thomasius, Christian

Erfindung der Wissenschaft anderer Menschen Gemüter zu erkennen.
In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Aufklärung. Bd I.
Weimar-Leipzig-Wien 1928

Walch, Johann Georg

Philosophisches Lexicon, darinnen die in allen Theilen der Philosophie
...fürkommenden Materien und Kunst-Wörter erkläret... 2.,verb.u.verm.
Auf1. Leipzig 1733

Watelet, Claude Henri - P.Ch. Levesque

Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. 5 vols.
Paris 1792

Watelet, Claude Henri

Reflexions sur la peinture. In: C.H.W., Recueil de quelques ouvrages.
Paris 1784

Winckelmann, Johann Joachim

Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764

ders.

Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Dresden 1766

ders.

Sämtliche Werke. Hrsg.v.J. Eiselein. Bd 7 u.8.: Denkmale der Kunst
des Altertums. Donaueschingen 1825

ders.

Kleine Schriften. Vorreden.Entwürfe. Hrsg.v.W.Rehm. Berlin 1968

ders.

Briefe. In Verb. m. H.Diepolder hrsg.v.W.Rehm. 4 Bde.
Berlin 1952 - 57

Wieland, Christoph Martin

Abhandlung vom Naiven. In: Ch.M.W., Prosaische Jugendwerke. Akad.Ausg.
Abt.I, Bd 4. Berlin 1916

Werenfels, Samuel

Dissertatio de meteoris orationis. In: Opuscula. Basel 1718

Wolff, Christian

Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen... (¹1720)
Die andere Auflage, hin und wieder vermehret. Halle 1723

Zedler, Johann Heinrich

Zedlers grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste... m.Suppl. 68 Bde. Halle-Leipzig 1733 -64

Darstellungen

Vorbemerkung: Die Orts- und Jahresangaben der Darstellungen sind ausschliesslich im folgenden Verzeichnis zu finden. Quellschriften und nur in die Anmerkungen eingearbeitete Literatur wurden an Ort und Stelle vollständig zitiert.

Adam, Antoine

Histoire de la littérature française au XVII siècle. 5 vols. Paris 1948-56

Apel, Karl-Otto

Das Verstehen. (=Archiv für Begriffsgeschichte, Bd 1.) Bonn 1955

Atkinson, Geoffrey

Le sentiment de la nature et le retour à la vie simple 1690-1740.
(=Société d. Publ. romanes et françaises LXVI) Genève - Paris 1960

Auerbach, Erich

Mimesis. Bern u. München ⁴ 1967

ders.

Sermo humilis. In: Rom.Forschgg. Bd 64. 1952

ders.

Epilegomena zur Mimesis. In: Rom.Forschgg. Bd 65. 1954

Baumecker, Gottfried

Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Berlin 1933

Bäumler, Alfred

Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. 2. durchges. Aufl., Nachdr. d. Ausg. 1923, Darmstadt 1967

Beaulavon, Georges

La philosophie de J.-J. Rousseau et l'esprit cartésien. In: Revue de Metaphysique et de Morale. Jg 44. 1937

Beck, Leslie John

The method of Descartes; a study of the Regulas. Oxford 1952

Bergmann, Ernst

Die Begründung der deutschen Aesthetik durch Alex. Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier, mit einem Anhang: G.F. Meiers ungedruckte Briefe. Leipzig 1911

Beyer, Charles

Le déclin du cartésianisme. In: Romanic Review. vol 34, 1943

Binder, Wolfgang

Die Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" und Schillers Drama. IN: Jahrbuch d. dt. Schillergesellsch. Bd 4, 1960

Böhm, Benno

Sokrates im 18. Jahrhundert. Neumünster 1966

Böschenstein, Renate

Idylle. (=Slg. Metzler 63.) Stuttgart 1967

Borinski, Karl

Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland. Halle-Saale 1894

ders.

Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. 2 Bde. Nachdr. d. Ausg. 1914-24 Darmstadt 1965

Braitmaier, Friedrich

Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing. 2 Tle. Frauenfeld 1888-89

Bray, René

La formation de la doctrine classique en France. Paris 1951

Brody, Jules

Boileau and Longin. Genève 1958

Buck, August

Das heroische und das sentimentale Antike-Bild in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift Bd 13, 1963

Bühler, Winfried

Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen. Göttingen 1964

Burger, Heinz-Otto

Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik. In: H+O.B., Dasein heisst eine Rolle spielen. München 1963

Calvet, Jean

Histoire de la littérature française. vol 5: La littérature religieuse de François de Sales à Fénelon. Paris 1956

Cassirer, Ernst

Das Erkenntnisproblem. Bd I. Nachdr.d.Ausg. 1922. Darmstadt 1971

Costil, Pierre

Die griechische Kultur und die Homer-Interpretationen in Frankreich und Deutschland zur Goethezeit. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. Bd 13, 1963

Cousin, Jean

Rhétorique latine et classicisme français. In: Revue des cours et conférences. vol 34,1 (1932-33) und 34,2 (1933).

Curtius, Ernst Robert

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern -München ⁶1967

ders.

Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter. In: Rom. Forschgg. Bd 64, 1952

Dessoir, Max

Geschichte der neueren deutschen Psychologie. Bd I, Berlin ²1902

Dobschütz, Ernst von

Vom vierfachen Schriftsinn. In: Harnack-Ehrung. Leipzig 1921

Dockhorn, Klaus

Macht und Wirkung der Rhetorik. (=Res publica litteraria.2.) Bad Homburg v.d.H. - Berlin - Zürich 1968

Donzée, Roland

La grammaire générale et raisonnée de Port-Royal. Berne 1967

Doolittle, James

Hieroglyph and emblem in Diderot's Lettre sur les sourds et muets. In: Diderot-Studies No.2. Syracuse UP 1952

Du Pasquier, Claude

"Les Plaideurs" de Racine et l'éloquence judiciaire sous Louis XIV. Neuchâtel - Paris 1919

Dupriez, Bernard

Fénelon et la Bible. Paris 1961

Ephraïm, Charlotte

Wandel des Griechenbildes im 18.Jahrhundert. (=Sprache und Dichtung. H.61) Bern- Leipzig 1936

Fischer, Ludwig

Gebundene Rede. (=Studien z. dt. Lit. Bd 10) Tübingen 1968

Fontius, Martin

Winckelmann und die französische Aufklärung. (=Sitzungsber.d.dt.Akad. d.Wiss. z.Berlin. Klasse f.Sprachen, Lit. u. Kunst. Jg 1968 No.1.) Berlin 1968

Gadoffre, G.F.A.

Les Discours de la Méthode et la Querelle des Anciens. In: Modern Miscellany presented to Eugene Vinaver. ed.by Lawrenson/Sutcliffe/Daoffre. New York 1969

Gaquère, François

La vie et les oeuvres de Claude Fleury. Thèse Paris 1925

Glinz, Hans

Geschichte und Kritik der Lehre von den Satzgliedern in der deutschen Grammatik. Bern 1947

Goldmann, Lucien

Le Dieu caché. Paris 1959

Goldstein, Ludwig

Die Bedeutung Moses Mendelssohns für die Entwicklung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland. Diss. Königsberg 1897

Goré, Jeanne L.

La notion d'indifférence chez Fénelon et ses sources. Paris 1956

van der Grinten, Evert

Enquiries into the history of art-historical writing. Amsterdam 1952

Gross, Georg

César Chesneau Du Marsais. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Aufklärungsliteratur. In: Wiss. Zs.d.Universität Rostock. Jg 5, 1955/56

Günther, Hans

Psychologie des deutschen Pietismus. In: Dt.Vierteljahresschrift.4, 1926

Haase, Erich

Zur Bedeutung von je ne sais quoi im 17. Jahrhundert. In: Zs.f.frz.Spr. u.Lit. Bd LXVII, 1956.

Haferkorn, Hans Jürgen

Der freie Schriftsteller. Eine literatursoziologische Studie über seine Entstehung und Lage in Deutschland zwischen 1750 und 1800. In: Archiv f.Gesch.d.Buchwesens.Bd V, 1954

Hatzfeld, Helmut

Three national deformations of Aristotle: Tesauro, Gracian, Boileau.
in: Biblioteca dell'Archivum Romanicum. 64. 1962

Heidrich, Ernst

Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917

Herbers, Paul

Die hermeneutische Lehre Johann Jakob Rambachs. Diss. Heidelberg 1952

Hill, James J.

The aesthetic principles of the Peri Hypsous. In: Journal of the
History of Ideas. vol XXVII, 2, 1966

Himmelmann, Nikolaus

Winckelmanns Hermeneutik. (=Abhdlg. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse d.
Akad. d. Wiss. u. Lit. Jg 1971 Nr. 12)

Hocke, Gustav René

Manierismus in der Literatur. Reinbek bei Hamburg 1967

Janssen, Helmut

Die Grundbegriffe des Baltasar Grazian. (=Kölner Rom. Arb. N. F. H. 6)
Genf-Paris 1958

Jauss, Hans Robert

Literaturgeschichte als Provokation. (=ed. Suhrkamp 418) Frankfurt/M.
1970

ders.

Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des
Anciens et des Modernes". In: Perrault, Parallèle des Anciens et des
Modernes. München 1964

Jellinek, Max Hermann

Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik. Bd I, 1.2. Heidelberg 1913f

Justi, Carl

Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2 Bde. Leipzig ⁴ 1943

Kennedy, George

The art of persuasion in Greece. Princeton 1963

Klescewski, Reinhard

Die französischen Uebersetzungen des Cortegiano. (=Annales universitatis
Saraviniensis. Bd 7) Heidelberg 1966

Köhler, Erich

Je ne sais quoi. In: Rom. Jahrbuch VI, 1953-54

Kortum, Hans

Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. (= Neue Beiträge z. Lit.wiss. 22) Berlin 1966

Krauss, Werner - Hans Kortum (Hrsg.)

Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts
Berlin 1966

Kyyrö, K.

Fénelons Aesthetik und Kritik. Helsinki 1951

Lange, Klaus-Peter

Theoretiker des literarischen Manierismus. München 1968

Langen, August

Der Wortschatz des deutschen Pietismus. 2., erg. Aufl. Tübingen 1968

Lanson, Gustave

L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française.
In: G.L. Essais... Paris 1965

ders.

Le Héros cornélien et le "Généreux" selon Descartes. In: G.L. Essais...
Paris 1965

Lausberg, Heinrich

Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München 1960

Lee, Rensselaer W.

Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting. New York 1967

Leser, Ernst

Geschichte der grammatischen Terminologie im 17. Jahrhundert. Diss.
Freiburg/Br. 1912

Lombard, Alfred

Fénelon et le retour à l'antiquité au XVII siècle. (=Mémoires de
l'université de Neuchâtel. 23) Neuchâtel 1954

Loos, Erich

Baldesar Castigliones "Libro del Cortegiano". Studien zur Tugendauffassung
des Cinquecento. Frankfurt/M. 1955

Lovejoy, Arthur - George Boas

Primitivism and related ideas in antiquity. New York 1965

Marckwardt, Bruno

Geschichte der deutschen Poetik. Bd I: Barock und Frühaufklärung.
Berlin und Leipzig 1937

Meyer, Paul H.

The "Lettre sur les sourds et muets" and Diderot's emerging concept of the critic. In: Diderot-Studies VI, Genève 1954

Monk, Samuel Holt

The Sublime: A study of critical theories in 18. century England.
New York 1935

ders.

"A Grace Beyond the Reach of Art". In: Journal of the History of Ideas.
vol V, 2. 1944

Mutschmann, Hermann

Tendenz, Aufbau und Quellen der Schrift über das Erhabene. Berlin 1913

Munteano, Basil

Humanisme et rhétorique. La survie littéraire des rhéteurs anciens.
In: Revue d'histoire littéraire de la France. 58. 1958

ders.

Les prémisses rhétoriques du système de l'abbé Du Bos. In: Rivista
di Letteratura Moderna e Comparata. 10, 1957

Nivelle, Armand

Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant. (=Bibl.
d.l.Faculté Philos.et Lettres de l'Université de Liège.Fasc.124)
Paris 1955

Norden, Eduard

Die antike Kunstprosa. 2 Bde. Leipzig - Berlin 1909

ders.

Das Genesiszitat in der Schrift vom Erhabenen. Vorgelegt von O.Stroux.
Hrsg.v.O.Luschnat. (=Abhdlgg.d.dt.Akad.d.Wiss. Jg 1954. Klasse f.Spr.
Lit.u.Kunst.) Berlin 1959

Pétavel, Emmanuel

La Bible en France. Réimpression de l'édition 1864.Genève 1970

Petersen, Erik

Das Problem der Bibelauslegung im Pietismus des 18. Jahrhunderts. In:
Zs.f.syst.Theologie I, 1923

Pohlenz, Max

Τὸ πρέπον . Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes.
In: Nachrichten v.d.Akad. d.Wiss. zu Göttingen.Phil.-hist.Klasse 1933

Pommier, Jean

Autour de la "Lettre sur les sourds et muets". In: Revue d'histoire littéraire de la France. vol 51, 1951

Praz, Mario

Studies in seventeenth-century imagery. 2 vols. (=Studies of the Warburg Institute III) London 1939-47

Quadlbauer, Franz

Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. (=Sitzungsberichte d. Oesterr. Akad. d. Wiss. Phil. hist. Klasse 241, 2) Wien 1962

Rehm, Walter

Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland. In: W.R. Götterstille und Göttertrauer. Bern 1951

Reichel, Jörn

Dichtungstheorie und Sprache bei Zinzendorf. Der 12. Anhang zum Herrenhuter Gesangbuch. (=Ars poetica, Studien 10.) Bad Homburg v.f.H. - Zürich 1969

Ricken, Ulrich

Condillacs liaison des idées und die clarté des Französischen. In: Die neueren Sprachen. N.F. 1964

ders.

Rationalismus und Sensualismus in der Diskussion über die Wortstellung. In: Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. Festschrift Werner Krauss zum 60. Geburtstag. Berlin 1961

Riemann, Albert

Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus. (=Bausteine z. Gesch. d. dt. Lit. Bd 21) Halle/Saale 1921

Ritschl, Albrecht

Geschichte des Pietismus. 3 Bde. Nachdr. d. Ausg. 1880 - 86. Berlin 1966

Ross, Werner

Die "Précieuses", ihre Rolle in Gesellschaft und Literatur. In: Zs. f. frz. Spr. LXVII, 1956

Rüdiger, Horst

Winckelmanns Persönlichkeit. In: Joh. Joach. Winckelmann 1768 - 1968. Bad Godesberg 1968

ders.

"Pura et illustra brevitās". In: Konkrete Vernunft. Festschrift f. E.Rothacker. Hg.v.G.Funke. Bonn 1958

Sahlin, Gunvor

César Chesneau du Marsais et son rôle dans l'évolution de la grammaire générale. Thèse Paris 1928

Schadewaldt, Wolfgang

Winckelmann und Homer. In: W.Sch., Hellas und Hesperien. Zürich - Stuttgart 1960

ders. (mit Beiträgen von W.Rehm)

Winckelmann als Exzerptor und Selbstdarsteller. In: Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift B.Schweitzer z.60. Geburtstag. Stuttgart - Köln 1964

Schenker, Manfred

Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland. (=Untersuchg.z.neueren Sprach-u.Lit.gesch.N F.H.II) Leipzig 1909

Schindel, Ulrich

Demosthenes im 18. Jahrhundert. (=Zetemata H.31) München 1963

Schöne, Albrecht

Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München 1964

Seidel, Eugen

Geschichte und Kritik der wichtigsten Satzdefinitionen. In: Jen. Germ. Forschg. 27

Siegrist, Christoph

Batteux-Rezeption und Nachahmungslehre in Deutschland. In: Geistesgeschichtliche Perspektiven. Hrg.v.Götz Grossklaus. Bonn 1969

Söter, Istvan

La doctrine stylistique des rhétoriques du XVII siècle. Budapest 1937

Spaemann, Robert

Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon. Stuttgart 1963.

Stammler, Wolfgang

"Edle Einfalt". Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos. In: Festschrift Bruno Marckwardt. Berlin 1961

Stein, Karl Heinrich v.

Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886

Szondi, Peter

Das Naive ist das Sentimentalische. In: Euphorion Bd 66, 1972

Tibal, André

Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale. Thèse Paris 1911

Trousson, Raymond

Diderot et l'antiquité grecque. In: Diderot-Studies VI. Genève 1964

Tubach, Frederic

Die Naturnachahmungstheorie. Batteux und die Berliner Rationalisten. In: Germ.-Rom. Monatsschrift. N.F. 13, 1963

Viotor, Karl

Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur. In: K.V., Geist und Form. Bern 1952

Volkman, Richard

Die Rhetorik der Griechen und Römer. Zweite, vielfach verm.u.verb.Aufl. Leipzig 1885

Volkman, Ludwig

Bilderschriften der Renaissance. Leipzig 1923

Wach, Joachim

Das Verstehen. Nachdr.d.Ausg. 1926. 3 Bde. Hildesheim 1966

Wehrli, Fritz

Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike. In: Phyllobolia für Peter von der Mühl. Basel 1945

Weinrich, Harald

Münze und Wort. In: Romanica. Festschrift f.G.Rohlf. Halle 1958

Wendland, Ulrich

Die Theoretiker und Theorien der sogenannten galanten Stilepoche und die deutsche Sprache. (=Form und Geist. 17) Leipzig 1930

Zeller, Hans

Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955

Lebenslauf

Als drittes Kind des Hochschullehrers Günter Schmölders und seiner Frau Elisabet (geb.Büchle) wurde ich, Claudia Henn (geb.Schmölders), am 25. Oktober 1944 in Heidelberg geboren. Von 1951 bis 1955 besuchte ich die Volksschule in Köln-Lindenthal, von 1955 bis zum Abitur 1964 die Hildegard-von-Bingen-Schule. Im SS 1964 begann ich mein Studium in Köln mit den Fächern Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft. Vom SS 1965 bis zum SS 1966 studierte ich in Zürich, vorwiegend bei den Professoren Staiger, Plessner, v.Fischer. Im WS setzte ich - vorwiegend bei den Professoren K.Mommsen, Landmann, Stephan - das Studium an der Freien Universität Berlin fort, wo ich im Dezember 1969 mit dem Magister Artium in den Fächern Germanistik und Philosophie abschloss.

Aufgrund von Gutachten der Professoren K.Mommsen und E.Lämmert wurde mir 1970 für die Dauer eines Jahres ein Promotions-Stipendium der Freien Universität bewilligt. Für die wesentlichen Vorarbeiten zu dieser Dissertation standen mir nach meiner Heirat (1970) die Public Library in New York und die Zentralbibliothek in Zürich zur Verfügung.



www.books2ebooks.eu